Л. М. Писаревский

ЛЕПКА ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Л. М. Писаревский

ЛЕПКА ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Практическое руководство

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА 1962

Вряд ли нужно доказывать, что в нашей стране с каждым годом появляется все большее число изокружков, изостудий, вечерних рисовальных классов, в которых обучают рисованию, живописи или скульптуре. Изобразительное искусство интересует очень многих советских людей. Загляните в заводские изостудии, побывайте в лекториях народных университетов культуры — и вы увидите здесь множество любителей искусства различных возрастов и профессий.

Период самодеятельности прошел каждый из нас, избравших профессией какой-либо вид искусства. В этот период, обычно совпадающий с молодыми поисками своего места в жизни, рождается длительная привязанность к определенному делу, появляется упорство в достижении поставленной перед собой цели. Хочется пожелать начинающему художнику не расставаться с любимым занятием, даже если он не сможет по тем или иным причинам стать художником-профессионалом, ибо творческая самодеятельность (особенно в ее организованных формах, под наблюдением преподавателя) воспитывает эстетический вкус, расширяет кругозор, знакомит с историей искусства, приучает дорожить свободным временем.

В создание скульптуры вкладываются труд, чувства и разум художника, его познания ремесленной части искусства и его научной основы — анатомии. Не зная анатомии и порядка работы (начиная от изготовления каркаса и кончая завершающей проверкой сделанного), вы неминуемо совершите массу ошибок и неточностей. Особенно бывает досадно, когда обнаруживаешь ошибки в уже законченной работе, когда глядишь на нее спустя некоторое время, успев поостыть, расстаться с естественной увлеченностью, которая всегда сопровождает творческий труд.

Не стоит также уповать на свое природное чувство пластики и соблазняться одним лишь внешним портретным сходством, хотя и весьма важным, необходимейшим компонентом портретного изображения. Внешнего сходства не так уж трудно добиться старательной лепкой, механическим «сглядыванием» форм натуры. Однако надо помнить, что слепая копия с натуры так же далека от художественного образа той модели, которую вы лепите, как цветная фотография от живописной картины, привлекающей наше внимание и содержанием, и колоритом, и продуманной композицией.

Из бесед с изокружковцами и студийцами, из множества писем, адресованных мне и моим товарищам по искусству, становится очевидным, что наша художественная самодеятельность крайне нуждается в методических руководствах и пособиях, которые облегчают путь овладения изобразительной грамотой, ремеслом художника. К числу таких пособий относится книга скульптора Л. М. Писаревского, в которой излагаются начальные сведения, необходимые для освоения грамотной лепки головы человека. Книга восполняет существенный пробел в учебных пособиях по анатомии человека, в которых, как правило, вопросы практического использования анатомии в работе скульптора и сама последовательность лепки головы мало разработаны.

Знакомство с литературой, касающейся создания скульптурного портрета, и собственная многолетняя педагогическая практика натолкнули автора на мысль общедоступно изложить методику лепки головы человека, рассказать о творческом применении анатомических знаний в создании художественного образа. Без твердых знаний анатомии невозможно достичь художественной выразительности изображения, его понятности всем, к каким бы уловкам скульптор ни прибегал. Более того: именно отсутствие точных сведений по анатомии толкает некоторых художников (как начинающих, так и получивших диплом художественного вуза) на путь всевозможных формалистических кривляний — лишь бы кое-как прикрыть свою профессиональную беспомощность.

Напрасные старания: самоуверенное невежество — плохой советчик в любой работе, не говоря уже о творчестве в широком смысле слова.

Форма, лишенная реальной основы, не может быть применима для выявления психологического состояния человека, его движений, мимики

лица. Художественный образ немыслимо создать без реалистической трактовки натуры.

С древнейших времен изучению анатомического строения человека посвящали свои труды ученые и художники. Приведем лишь два из многочисленных высказываний Леонардо да Винчи о первостепенной важности для художников анатомических знаний:

«Если будешь рисовать с натуры, может случиться, что у натурщика твоего как раз не будут достаточно обозначенными те мускулы, какие тебе для твоего изображения нужны, и не всегда к твоим услугам будет хороший натурщик, не всегда ты будешь в состоянии срисовать. Лучше для тебя и полезнее иметь в руке и в голове необходимую сноровку».

«Не забывай, художник, в движениях твоих фигур показывать только те мускулы, которые в данном движении нужны, и пусть тот, который наиболее в этом случае деятелен, будет и самым выпуклым, а который наименее работает, пусть будет и менее заметен; тот же, который бездействует, должен оставаться мягким и неясным».

На твердой научной основе создавались произведения искусства, выводились те или иные каноны пропорций фигуры человека. Художники-реалисты различных эпох неизменно опирались в своем творчестве на анатомическую структуру, конституцию фигуры — даже в рисуночных набросках великих мастеров чувствуется эта основа. Менялось только идейное содержание произведений искусства, в которых отражались идеалы и вкусы времени, мировоззрение художника, воспитанного в определенных исторических условиях. Об этом рассказывается в введении к данной книге.

Автор знакомит обучающегося лепке с общей анатомической формой головы по фасу и профилю (глава 1), с возрастными особенностями черепа и мягких покровов головы (глава 2), с работой мимических мышц, выражающих психологическое состояние человека (глава 3), с анатомическим устройством деталей лица (глава 4) и, наконец, с анатомической взаимосвязью головы и шеи (глава 5). В последней — в 6 главе — излагается последовательный процесс лепки — от построения каркаса до окончания работы над портретом.

В книге воспроизводятся иллюстрации, исполненные автором в ка-

честве учебно-методического сопровождения к тексту. Сознательно упрощенные, они дают наглядное представление об анатомии головы и ее деталей, о возрастных изменениях черепа и мягких покровов, о работе мимических мышц; они помогут начинающему скульптору вести лепку головы человека в определенной методической последовательности. Наряду с учебно-методическими иллюстрациями здесь воспроизводятся скульптурные портреты, исполненные мастерами, избравшими искусство ваяния своей профессией.

Книга «Основы лепки головы человека» полезна и тем, кто пробует самостоятельно лепить с натуры из глины или пластилина, и тем, кто занимается скульптурой под руководством преподавателя изокружка или студии. Много ценных сведений методического порядка найдут в ней учителя, которые обучают школьников рисованию и лепке.

Народный художник СССР
Е. Вучетич

ВВЕДЕНИЕ

Должное внимание к теоретическому и практическому изучению анатомии всегда приносит положительные результаты. Однако еще до сих пор среди некоторой части скульпторов существует мнение, что для пластического изображения человека вовсе не обязательно знать анатомию. Этот ошибочный взгляд в различной степени разделяют и художники, отстаивающие правдивую реалистическую форму; тем не менее они же считают возможным делать этюд с натуры, полагаясь лишь на свое природное пластическое чувство. Такое половинчатое суждение об анатомии вольно или невольно толкает художника на путь копирования модели и приводит к внешнему правдоподобию.

Особо вредна для искусства субъективистская тенденция замены реально видимой формы человека, сформированной его природной анатомической структурой, формой выдуманной, условной, чаще всего геометрически абстрактной. Такой подход, правда, не в его рафинированном чистом виде, как в современном абстракционизме, но во внешне приспособленном к нормальным человеческим объемам и пропорциям, мы наблюдаем еще кое у кого и в нашем советском искусстве. Это выражается главным образом в том, что реальная пластическая форма человека трактуется как чередование глубин и плоскостей, фактурных различий и мало естественных движений фигуры. Все это делается для того, чтобы удивить зрителя конфигурацией целого, тогда как отдельно взятые детали этого целого безжизненны, не прочувствованы скульптором.

Прямой противоположностью этому являются произведения, в которых все вылеплено в соответствии с реалистической формой, все де-

тали несут на себе печать творческой индивидуальности и художественного образа. Зритель, даже по отдельной детали может составить представление о целом, потому что он видит реальную, ему понятную, им ощущаемую форму, он чувствует ее жизнь. И если обломки классических скульптур волнуют и доставляют нам эстетическое наслаждение, то во сто крат все это увеличилось бы от созерцания целого.

Передать чувства человека, его характер можно только через реальное изображение той формы, которую сформировала природа; подвижная, постоянно меняющаяся от различных условий живая форма не терпит над собой насилия стилизации и геометризации — она сразу делается мертвой, жесткой, не свойственной человеку. Прибегая к геометризованным формам, художник довольствуется условным изображением, иногда внешне эффектным, вникая же в анатомическую структуру живой формы, скульптор стремится к раскрытию внутренних, психологических сторон натуры, к многогранному образу. Если геометризованная форма несет в себе одинаковую напряженность всех своих поверхностей и тем самым вызывает ощущение однообразия, то форма, обусловленная анатомией, наоборот, дает напряжение рельефа человеческой фигуры в различной степени твердости и мягкости. Художник, придерживающийся абстрактно-геометризованной манеры лепки, вынужден втискивать любой образ в чрезвычайно ограниченный круг условных форм. Где уж тут говорить о неповторимости, обычно у поклонников этого метода можно наблюдать удручающее однообразие при всем старании поразить зрителя невероятными ракурсами, динамикой движений и т. д.

Наиболее совершенные произведения искусства всегда в своей пластической основе имели анатомическую органическую форму.

Уже в эпоху Древнего Египта мы отчетливо видим во многих скульптурах анатомическую структуру человека. Нам даже известен особый египетский канон измерения пропорций фигуры — длиной среднего пальца руки. Этот факт сам по себе доказывает, что египетские скульпторы стремились познать анатомию человека. Хотя конкретных теоретических данных, кроме канона, мы по этому вопросу не имеем, но скульптурная практика египтян убеждает нас в правильности этого предположения.

Развитие естественных наук в Древней Греции, безусловно, коснулось и науки об анатомическом строении человека. До нас дошло несколько канонов пропорций человеческой фигуры, которыми пользовались Фидий, Поликлет, Лисипп, Мирон и другие. За единицу измерения они принимали высоту головы человека от подбородка до темени, и каждый мастер соответственно своему вкусу применял этот канон, измеряя, сколько раз высота головы укладывается в различных частях фигуры.

В трактовке рельефа человеческой фигуры античные мастера достигали такой жизненности, что созерцание их произведений волнует нас, доставляя неизгладимое эстетическое наслаждение. Недаром существует так много мифов античности об оживших статуях. Напомним всем известный миф о Пигмалионе.

Оценивая произведения античности, Карл Маркс говорил, что «они для нас являются некоторой нормою и недосягаемым образцом».

Мы считаем бесцельным спор между художниками и критиками о том, знали или не знали античные мастера анатомию? Ясно одно: по очень многим античным статуям, если использовать их как пособие, можно читать лекции по пластической анатомии в любом современном художественном вузе или училище и можно быть гарантированным от каких-либо серьезных ошибок.

Не наблюдаем мы отказа от правил анатомии и в скульптуре средневековья. Наоборот, тогда были разработаны с особым вниманием такие тонкости, как передача сложных психологических переживаний, действия мимических мышц. В силу господствовавшей в то время религиозной идеологии художники средневековья стремились к предельной выразительности чувств страдания, исступления, покорности, не нарушая, однако, анатомическую структуру органической формы. Скульпторы средневековья достигали в своих произведениях несомненной убедительности.

В эпоху Возрождения наука об анатомии человека поднялась на новую высоту. Несмотря на препятствия церкви, выдающиеся медики Возрождения рассекали трупы и добывали с большой научной точностью сведения об устройстве человека. Характерно, что среди этих анатомов были такие художники и скульпторы, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль и другие. До нас дошло немало трудов этих про-

славленных художников, посвященных анатомии человека. Мы не ставим себе задачей комментировать анатомические исследования мастеров Возрождения, мы только можем констатировать, что вся их художественная практика прочно базировалась на глубочайшем знании анатомического строения и жизнедеятельности организма человека. В произведениях художников Возрождения мы наблюдаем неограниченную свободу в изображении человека в любых движениях, ракурсах, в самом различном психологическом состоянии. Используя достижения науки об анатомическом устройстве человека, художники Возрождения в реальной пластической форме выражали идеи, чувства и настроения, которые не перестают до сих пор волновать человечество,— идеи разума, свободы, простора человеческой мысли и мечты о прекрасной жизни на земле. Недаром искусство Возрождения находит так много поклонников у художников всех последующих веков.

В дальнейшем развитии искусства, например, в период классицизма, при всех оттенках в трактовке пластической формы, зависящих главным образом от творческой индивидуальности художника, искусство продолжает опираться на точные анатомические данные.

Превосходно знали анатомию художники-передвижники. По глубине проникновения в психологию человека им нет равных в мировом искусстве. Это ставит русскую реалистическую школу второй половины XIX века в ряд выдающихся достижений общечеловеческой культуры.

Таким образом, как в классицизме, так и в искусстве передвижников мы не видим отрыва художников от главной основы построения реалистической формы — анатомических закономерностей.

В начале XX века, когда рабочий класс становился все многочисленнее, организованнее и требовательнее в отношении своих прав, буржуазия, еще господствующая, усиленно занялась отравлением сознания широких масс, пытаясь тем самым отсрочить свою гибель. Именно тогда нормы реалистического искусства начали подвергаться критическому разносу со стороны художников-формалистов. Будучи обеспокоена личной наживой, буржуазия зачеркивает ассигнования на образование, просвещение, лишая рабочий класс и крестьянство нормального культурного развития. Но как быть с изобразительным искусством, которое можно понять, не умея читать и писать?

Прямой запрет показа произведений, обличающих капиталистическую систему, оказался мало эффективным средством — содержание картин все равно пересказывалось из уст в уста. И вот тут-то и появился «спаситель», объявивший, что реалистическое искусство — это нечто устаревшее, отсталое и обветшалое.

Деньги, реклама, возведение в ранг мировых имен художников-формалистов быстро делали свое дело, привлекая к «доходному» направлению в изобразительном искусстве уйму неучей — подражателей новоявленным «звездам». Этому поветрию поддалось немало художников, стоящих на реалистических позициях, и они робко, с раздвоенным чувством начали применять кубо-футуристические плоскости и объемы в живописи и скульптуре. И только убежденные реалисты сумели противостоять всему этому мутному потоку. Сроднившись с жизнью народа, они сумели подметить и изобразить в понятной, реалистической форме те принципиально новые черты характера человека, которые были рождены Октябрьской революцией. Именно их произведения были первыми ростками исторически прогрессивного советского искусства.

Довольно продолжительный срок наша молодая советская художественная школа не была в состоянии уберечь молодое поколение художников от влияния упадочных проявлений буржуазной культуры. Педагоги-формалисты изгнали анатомию из учебных программ, так как это могло приковать внимание учащихся к реализму и разоблачить преподавателей как безграмотных в профессиональном отношении людей.

Решительный поворот художественной школы к доскональному изучению реалистической формы восстановил анатомию во всех ее правах, и это дало хорошие результаты, о чем свидетельствуют многие и многие курсовые и дипломные работы, сделанные в период, когда художественное образование в стране возглавила Академия художеств СССР.

В настоящее время назрела необходимость сделать методические обобщения, в частности в области преподавания скульптуры. Опытом подобного обобщения и является предлагаемое методическое пособие.

К великому сожалению, теоретических трудов с разработанной системой изучения строения и лепки головы мы почти не имеем.

Исследования Леонардо да Винчи о формах черепа, возрастных признаках и мимических мышцах лишь частично затронули интересующий

нас вопрос. Его великолепные рисунки, как и произведения многих других великих художников, были и еще долго будут прекрасной школой для изучения головы человека. Мы можем также отметить капитальный труд по анатомии, написанный Тихоновым для Петербургской Академии художеств, в котором строению головы уделено значительное место.

Ценное научное исследование представляет «Анатомия для художников» Дюваля, однако приведенные в ней таблицы о работе мимических мышц позволяют лишь начертить известную схему — не больше. То же можно сказать об иллюстрациях из анатомического альбома Дюшена, где помещены фотоснимки с одного старика. О лепке головы немного рассказывается у А. С. Голубкиной («Несколько слов о ремесле скульптора») и И. М. Чайкова («Работа по скульптуре»). Весьма полезные сведения о лепке головы можно почерпнуть в автомонографии М. Г. Манизера, особенно в первом томе («Скульптор о своей работе»).

Ознакомление с литературой, касающейся создания скульптурного портрета, и собственная педагогическая практика (в Московском педагогическом институте имени В. И. Ленина) натолкнули автора на мысль последовательно изложить методику лепки головы человека. Свое исследование мы ограничиваем одной единственной задачей — доказать первостепенное значение анатомической структуры головы (как, впрочем, и всей фигуры) человека в ее пластическом формообразовании.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

АНАТОМИЧЕСКАЯ ФОРМА ГОЛОВЫ ПО ФАСУ И ПРОФИЛЮ

Рассматривая общую форму головы человека, мы различаем на ней рельеф костных выступов и мягких покровов. Анализируя видимые нами формы с позиций анатомии, мы легко убеждаемся в том, что возвышения, изгибы, углубления костей черепа не всегда совпадают с их шовными сочленениями, а формы мышечных покровов во многом зависят от толщины кожно-жирового слоя, их покрывающего.

Общая форма головы определяется индивидуальным расположением основных костных выступов и главных групп мышечных и кожно-жировых образований. Основных анатомических костных выступов на голове человека мы насчитываем двадцать, из них 13 на черепной коробке и 7 на лицевой части *(табл. 1, 2 и 2а)*.



Табл. 1. Схема основных костных выступов (выпуклостей)

1, 2 — центральные выступы надбровных дуг; **3, 4** — боковые выступы надбровных дуг (или верхнеглазничные выступы); **5** — выступ центрального шва; **6, 7** — лобные бугры; **8, 9** — выступы височных линий; **10, 11** — теменные выступы; **12** — затылочный выступ; **13** — венечный выступ; **14** — передний выступ носовой части; **15** — выступ в сочленении носа с верхней челюстью; **16** — подбородочный выступ; **17, 18** — скуловые выступы; **19, 20** — наружные нижнечелюстные выступы





профиль фас

Табл. 2 и 2а. Основные костные выступы, видимые на черепе в трех поворотах

КОСТНЫЕ ВЫСТУПЫ НА ЧЕРЕПНОЙ КОРОБКЕ

Лобная сторона — четыре выпуклости надбровных дуг (две центральные и две боковые), два лобных бугра (правый и левый), одна выпуклость центрального шва между лобными буграми, две выпуклости височных линий. Тыльная сторона — две выпуклости теменных костей (правая и левая), одна выпуклость затылочной кости. Кроме того, на черепной коробке наблюдается еще одна выпуклость — это венечный подъем черепной коробки, которым определяется степень скатов к лобным буграм и к затылочной кости. Определение индивидуального расположения костных выступов является первым этапом построения головы.



Табл. 2а. Затылок.

КОСТНЫЕ ВЫСТУПЫ НА ЛИЦЕВОЙ ЧАСТИ

Один передний выступ носовой кости, одна выпуклость в сочленении носа с верхней челюстью, одна подбородочная выпуклость, две скуловых в их высших точках (чаще всего в месте сочленения скулы со скуловой дугой), две выпуклости нижней челюсти.

Все остальные выпуклости, шероховатости и отростки, наблюдаемые на черепе, существенного значения для построения костной основы головы не имеют, и потому они дорабатываются при окончательной моделировке портрета.

Индивидуальное расположение указанных костных выступов черепа позволяет скульптору улавливать ту неповторимость общей формы головы, которая присуща каждой модели, а индивидуальность и неповторимость — это первооснова художественного образа.

Степень рельефности костных выступов бывает резко выражена, особенно у мужчин пожилого возраста, и может быть мало заметна, что больше присуще женской, юношеской, детской головам. Но было бы ошибочно считать указанное различие в рельефности за непременное правило. Может случиться, что в мужской голове рельеф мало заметен, а в женской, наоборот, рельеф высок и четок. Поэтому скульптор, твердо памятуя о наличии анатомических костных выступов головы, должен изображать их рельефность в той степени, в какой они присущи именно данной модели.

Помимо вышеуказанных твердых костных выступов, мы различаем плотные формы жевательной и височных мышц, а также жестковатую граненность носовых хрящей. Скульптор включает и эти элементы в пер-

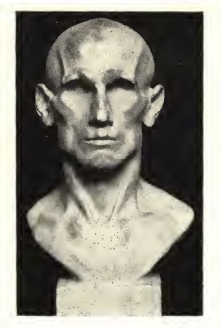
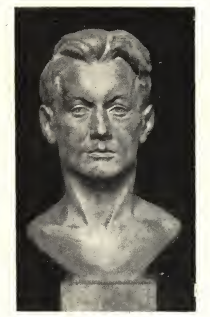



Табл. 3. Форма головы прямоугольная

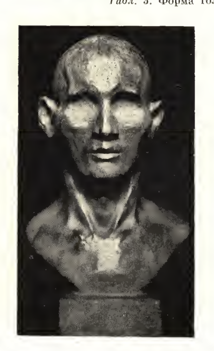



Табл. 4. Форма головы ромбовидная

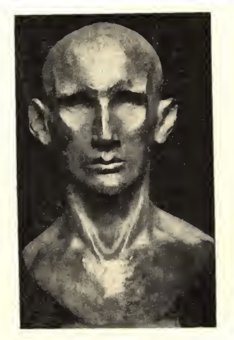




Табл. 5. Форма головы конусообразная (вершиной конуса вниз)

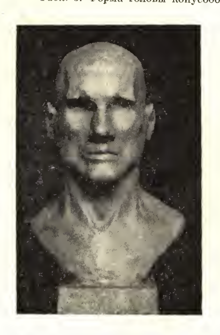




Табл. 6. Форма головы конусообразная (вершиной конуса вверх)

вый этап работы над портретом. Область зубов обобщается глубоколежащей щечной мышцей и круговой мышцей рта, одновременно намечается ротовая щель.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ГОЛОВЫ

Среди бесконечного множества форм головы мы все же различаем по фасу четыре основных условных типа, на которые первоначально может ориентироваться скульптор, уточняя в дальнейшем индивидуальные особенности (на *табл. 3, 4, 5* и *6* показаны типы головы в объемном изображении; на *табл. 6а* — в графическом).

1. Форма головы прямоугольная *(табл. 3)*, когда височно-теменные, скуловые и нижнечелюстные высшие точки расположены примерно по одной касательной вертикальной линии.

2. Форма головы ромбовидная *(табл. 4)*, когда вертикальная линия касается только скуловых выступов.

3. Форма головы конусообразная — вершиной конуса вниз *(табл. 5)*, когда вертикальная линия касается только височно-теменных выпуклостей.

4. Форма головы конусообразная — вершиной конуса вверх *(табл. 6)*, когда вертикальная линия касается только наружных нижнечелюстных выступов.



Табл. 6а. Четыре типа формы головы

Все остальные формы по фасу в той или иной степени приближаются к указанным основным, которые могут быть, в свою очередь, более вытянутыми снизу вверх или более сжатыми (почти квадратными), длинноконусными или коротконусными и т. д.

Помимо того, мы можем наблюдать различные вариации общей формы головы, как-то: теменные и скуловые выпуклости касаются отвесной линии, а нижнечелюстные резко уходят вглубь, и, наоборот, нижнечелюстные и скуловые на одной линии, а теменные резко от нее отступают.

Мы не можем перечислить всего множества вариантов общей формы черепа и преподать некий рецепт на все случаи. Мы указываем только на четыре основных типа, применительно к которым можно легче рассмотреть различные от них отклонения.

ЛИЦЕВОЙ УГОЛ

По профилю индивидуальное различие общей формы головы определяется по так называемому лицевому углу.

Лицевым углом определяется характерное для портретируемого расположение черепной коробки и лицевой части, которая по отношению к лобной части черепной коробки может быть выдвинута вперед, или углублена внутрь, или же находиться на одной отвесной линии.

Если провести вертикальную касательную линию между центральными выпуклостями надбровных дуг и местом соединения носа с верхней губой, а горизонтальную линию от этой точки к мочке уха, мы отчетливо можем различить три характерных лицевых угла:

1. Вертикальная линия отвесна — прямой лицевой угол *(табл. 7)*.

2. Вертикальная линия склонена нижним концом влево — острый лицевой угол *(табл. 8)*.

3. Вертикальная линия склонена нижним концом вправо — тупой лицевой угол *(табл. 9)*.

Центральные выпуклости надбровных дуг и точка сочленения носа с верхней губой, определяющие лицевой угол, одновременно служат отправными пунктами для начертания всего профиля головы.

От нижней точки лицевого угла мы прослеживаем нисходящую профильную линию, пересекающую по центру губы, подбородок, подборо-

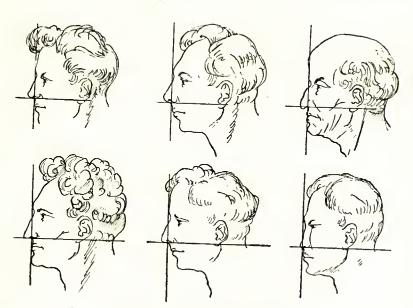


Табл. 7. Прямой лицевой угол

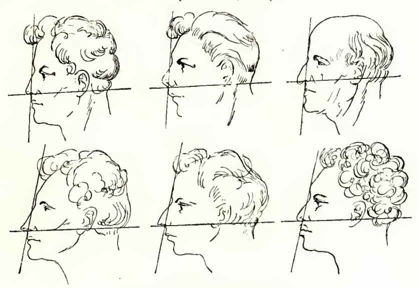


Табл. 8. Острый лицевой угол

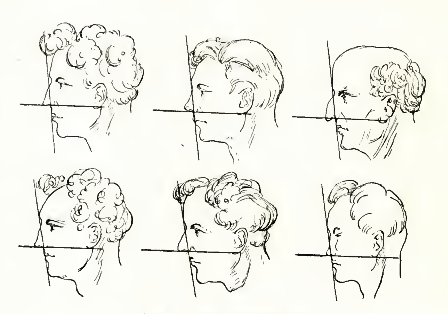


Табл. 9. Тупой лицевой угол

дочно-подъязычную область и далее шею. От верхней точки лицевого угла мы отмечаем восходящую профильную линию лба до венечной выпуклости; далее профильная линия опускается до затылочной кости и от нее к наружной линии капюшонных мышц.

Построив общую форму головы методом лицевого угла по профилю и характерным выпуклостям и впадинам по фасу, скульптор переходит к лепке мягких покровов головы, которые обладают большой подвижностью и изменяемостью форм вследствие двух причин:

первая — возрастные физиологические изменения тканей мышечного и кожно-жирового покрова;

вторая — работа мимических и иных мышц, способных ежеминутно в той или иной степени изменять рельеф всех мягких покровов головы в зависимости от психологического состояния человека.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВОЗРАСТНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Мы привыкли естественный расцвет и увядание всех тканей, покрывающих человеческое тело, в том числе и голову, связывать с определенными возрастными категориями. Всякие нарушения этого привычного ряда, вызываемые различными причинами, заставляют нас говорить, что тот или иной субъект выглядит старше или моложе своего возраста, что, в свою очередь, позволяет художнику, знакомому с характерными особенностями возрастных изменений, достигать выразительности и правдивости в раскрытии художественного образа того или иного человека.

Рассмотрим основные признаки естественных возрастных изменений, Градацию возрастных признаков мы не будем обусловливать точным количеством лет, а возьмем разницу в возрасте примерно в 7—10 лет.

ГОЛОВА РЕБЕНКА

Крупная черепная коробка с отчетливыми костными выступами, лицевая часть мало развита, менее заметны скулы и выступы надбровных дуг, лицо покрыто значительным по толщине кожно-жировым слоем. Щеки вместе с подбородком имеют обобщенную нежно-округленную форму, границы которой можно различить по местам сухожильных прикреплений основных мышц лица, на которых жировой слой более тонок, как-то: нижнеглазничный край круговой мышцы глаза, граница квадратного мускула в его угловой — носовой — части, внутренний край верхнего слоя круговой мышцы рта, граница подбородочного и квадратного мускулов нижней губы. Слитность и обобщенность всех форм без каких-либо резких между




Табл. 10. Голова ребенка

собой расчленений (характерных для более поздних возрастов) придает общей форме головы ребенка состояние безмятежности и типично детского обаяния *(табл. 10).*

ГОЛОВА ПОДРОСТКА

По мере роста и дальнейшего развития всего организма в целом и головы в частности мы можем наблюдать существенные изменения в соотношениях между черепной коробкой и лицевой частью: последняя становится значительно больше по объему и высоте, что характерно для головы подростка.

Одновременно с ростом черепа мы наблюдаем более четкий рельеф костных выступов и подкожно-жирового покрова головы. Вследствие утоньшения подкожножирового слоя и развития лежащих под ним мышц делаются более заметны очертания наиболее крупных мышц лица, как-то:




Табл. 11. Голова подростка

височных, жевательных и круговой мышцы рта, но туго натянутая молодая кожа придает рельефу головы подростка мягкий рисунок, лишенный резких черт, фиксирующих в дальнейшем устоявшиеся свойства внутреннего характера человека *(табл. 11)*.

В юношеском возрасте (18—20 лет) рост костей черепа в основном прекращается. Последующие видоизменения внешней формы головы происходят главным образом за счет мышечно-кожножировых покровов, которые в своем развитии претерпевают значительные изменения, затрудняющие узнаваемость одного и того же человека в различные периоды его жизни.

Рассмотрим примерный ряд нормальных возрастных изменений внешней формы головы одного и того же человека с его юношеского возраста до глубокой старости.

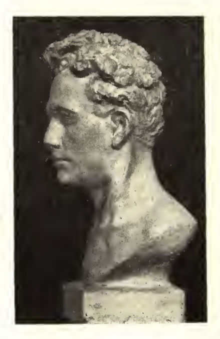



Табл. 12. Голова юноши

ГОЛОВА ЮНОШИ

Общая форма черепа окончательно определилась, костные выступы ясно различимы, но имеют еще мягкие очертания. Наружные покровы головы позволяют просматривать, хотя и без достаточной четкости, расположение главных мышечных групп.

Носогубная складка начинает постепенно определяться. Данному возрасту свойствен бурный рост волос *(табл. 12)*.

ГОЛОВА МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА

С переходом к более старшему возрасту все формы головы приобретают бо́льшую определенность и четкость. Мы ясно видим все основные костные выступы и выпуклости мышечных групп: верхне и нижне-глазничную выпуклости круговой мышцы глаза, небольшую выпуклость уг-




Табл. 13. Голова молодого человека

ловой головки квадратного мускула, расположенную между слезником и стенкой носа; выпуклость большого и малого скуловых мускулов, выпуклость носогубной складки, верхнюю и нижнюю выпуклости наружного слоя круговой мышцы рта, выпуклость нижнего края поперечно-носового мускула, расположенного над крылом носа.

Довольно отчетливая видимость всего комплекса форм головы молодого человека — это следствие достаточно полного их развития и отсутствия сколько-нибудь значительного по толщине подкожножирового слоя *(табл. 13)*.

ГОЛОВА ВЗРОСЛОГО ЧЕЛОВЕКА

При нормальном ходе дальнейшего развития и в результате общего утолщения подкожножирового слоя происходит как бы некоторое укрупнение всех форм рельефа головы. Увеличение подкожножирового слоя

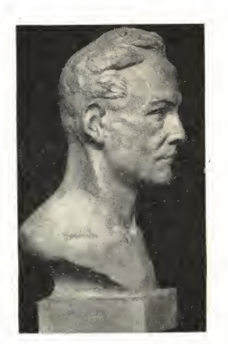
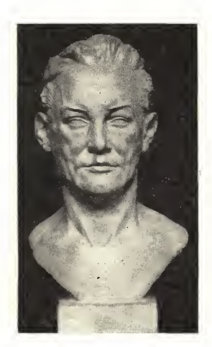



Табл. 14. Голова взрослого человека

обобщает разделы мягких покровов головы в крупный массив, не стирая, однако, обозначений мышечных групп. В некоторых пунктах лица весь мышечно-кожножировой рельеф настолько возвышается над костными выступами черепа, что последние превращаются в места углублений *(табл. 14).*

ГОЛОВА ПОЖИЛОГО ЧЕЛОВЕКА

В зависимости от тех или иных физиологических причин наступает увядание мягких покровов головы, что влечет за собой сморщивание кожи, довольно резкое обозначение морщин на поверхности лица; более четко выявляются костные выступы и мышечные группы.

Глубокие складки и морщины лица могут быть также следами внешнего выражения тех или иных устоявшихся свойств характера человека.

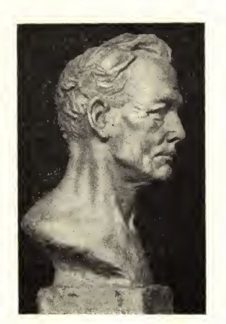
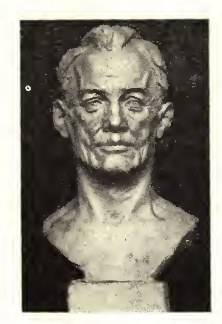



Табл. 15. Голова пожилого человека

В известный период времени складки и морщины становятся еще резче, костные выступы превалируют во всем рельефе головы, заметно опускается верхнее веко, волосы начинают редеть *(табл. 15).*

ГОЛОВА СТАРОГО ЧЕЛОВЕКА

Прогрессирующая атрофия мышечных тканей и почти полное исчезновение подкожножирового слоя влекут за собой обвисание кожи лица и образование большого количества складок на поверхности лица и шеи; ясно видны границы в подбородочно-ключичном разделе атрофирующегося подкожного мускула шеи и щек. Костные выступы читаются с предельной ясностью вследствие истончения кожи, их покрывающей; заметными делаются места прикрепления мышц, что придает костным выступам ребристый характер; сквозь кожу проступают вены и артерии. Носовые хрящи выглядят несколько укрупненно, опять же вследствие истончения поверхностных тканей носа *(табл. 16).*

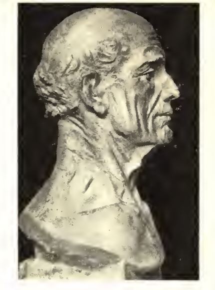
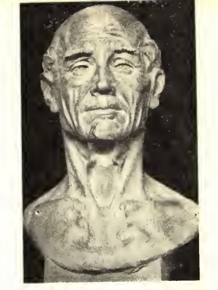



Табл. 16. Голова старого человека

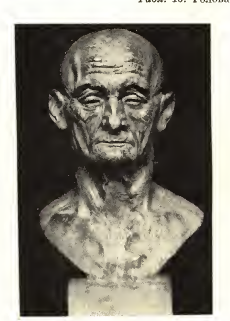
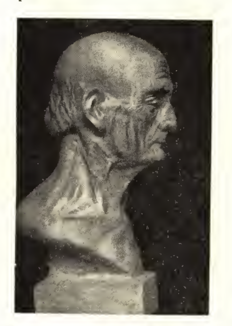



Табл. 17. Голова человека преклонного возраста

ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА ПРЕКЛОННОГО ВОЗРАСТА

В глубокой старости все признаки распада тканей выявляются с предельной отчетливостью. Выпадение зубов сокращает расстояние между подбородком и носом, что создает впечатление резкой приподнятости подбородка вверх и впалости рта. Вся поверхность лица и шеи изборождена мелкими морщинами вследствие высыхания самой кожи; слабая жизнедеятельность истончившихся мышц лица не может удержать в напряжении веки глаз и нижнюю челюсть, поэтому верхнее веко опускается, а нижняя губа отвисает *(табл. 17)*.

Рассмотренный нами в известной последовательности примерный ход нормальных возрастных изменений внешней формы головы может служить скульптору лишь вспомогательным ориентиром в работе с натуры, так как индивидуальные особенности портретируемого могут продиктовать целый ряд существенных дополнений и уточнений, сущность которых художник может уяснить для себя гораздо лучше и отчетливее, опираясь на исходные данные, рассмотренные нами в настоящей главе.

Ярко выраженная и даже подчеркнутая возрастная категория портретируемого входит важным слагаемым в раскрытие художественного образа.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

РАБОТА МИМИЧЕСКИХ МЫШЦ

Человеку свойственно не только стареть, а и мечтать, радоваться, печалиться, любить и ненавидеть, проявлять силу и слабость характера и множество других эмоций. В общении друг с другом мы привыкли быстрее всего понимать и угадывать то или иное психологическое состояние человека по выражению его лица. Мимические мышцы есть та своеобразная клавиатура, которая вольно или невольно выдает и выражает эмоции человека, его переживания.

Чем совершеннее овладеет художник мастерством передачи психологического состояния изображаемого им человека, тем больше гарантия долговечности его произведения как духовной ценности народа. Никакие благие порывы и намерения художника в этом отношении не могут заменить точных анатомических знаний устройства и работы мимических мышц лица; только эти знания и могут дать ему свободу и простор для выражения как самых бурных, так и едва уловимых психологических движений.

Как главнейшее правило художник должен помнить, что напряжение или ослабление той или иной мимической мышцы отражается на лице соответствующими изменениями кожного покрова. Причем, всевозможные складки, морщины, набухания и утончения поверхностных форм лица располагаются, как правило, более или менее перпендикулярно по отношению к мышцам.

Как нам известно из общей анатомии, отличительная особенность мышц головы состоит в том, что, помимо мышц, прикрепленных обоими концами к костям, здесь имеются так называемые мимические мышцы, которые прикреплены одним концом к твердой основе, а вторым к со-

седним мышцам или к коже лица. В силу этой особенности мимических мышц (при их сокращении) кожа лица временно сморщивается и кожные складки делаются тем заметнее и резче, чем активнее сокращение мышцы. К примеру, сокращение лобной мышцы в вертикальном направлении приподымает брови вверх, одновременно образуя поперечные морщины на лбу, и чем мышца сокращается сильнее, тем морщины обозначаются резче и глубже.

Степень видимости мышечного покрова обусловливается толщиной подкожножирового слоя, их покрывающего.

Вследствие различных физиологических причин подкожножировой слой головы (как и всей фигуры) может претерпевать изменения, не зависящие от состояния мышечных покровов — утончаться или утолщаться, то есть приобретать формы, не обусловленные нижележащим мышечным покровом.

Мимические мышцы немногочисленны, поэтому не представляет труда запомнить их местоположение и функции. Подробный разбор устройства мимических мышц и их функций начинающий художник может найти в большинстве учебников по общей анатомии человека, в нашу же задачу входит краткий их перечень и показ основных изменений мимики лица в процессе работы мышц и метод их изображения при лепке головы.

МИМИЧЕСКИЕ МЫШЦЫ

1. *Лобный мускул* (мышца удивления, внимания). Одним концом прикреплен к лобной части сухожильного шлема головы (твердая основа), а другим — к надглазничному краю круговой мышцы глаза и к коже под бровями (мягкий край).

2. *Круговая мышца глаза.* Имеет более или менее твердую основу прикрепления к сухожильным пластинкам края глазницы на уровне слезника, остальная кольцевая часть мышцы, охватывающая всю глазничную впадину и верхнюю часть скулы, прикреплена к мягким частям кожи лица. Верхнее и нижнее веко, как более твердая хрящевая часть круговой мышцы глаза, может действовать самостоятельно и в известных сочетаниях с работой других мимических мышц усиливает выражение презрения, высокомерия. Верхнеглазничная часть круговой мышцы глаза счи-

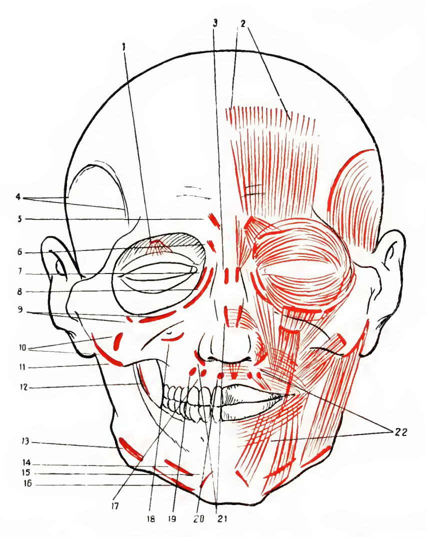
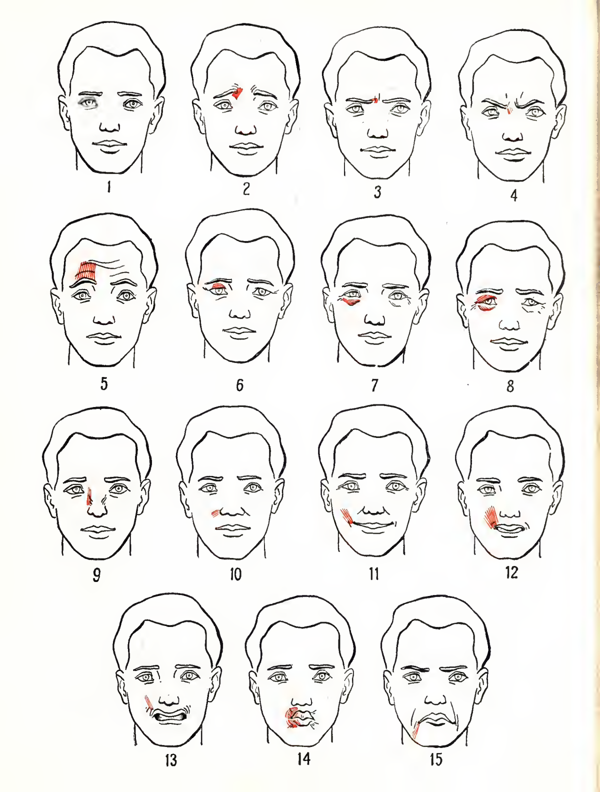


Табл. 18. Схема прикрепления мимических мышц (места твердых прикреплений обозначены жирной чертой, от которой указано направление волокон и места окончаний мягких прикреплений)

1 — мускул, поднимающий верхнее веко; 2 — лобный мускул; 3 — пирамидальный мускул; 4 — височный мускул; 5 — мускул, сморщивающий брови; 6 — круговой мускул глаза (верхняя порция); 7 — круговой мускул глаза (нижняя порция); 8 — угловая головка квадратного мускула; 9 — подглазничная и скуловая мышцы; 10 — большой скуловой мускул и малый; 11 — верхний жевательный мускул; 12 — щечный мускул; 13 — нижний жевательный мускул; 14 — квадратный мускул нижней губы; 15 — подбородочный мускул; 16 — треугольная мышца рта; 17 — мускул, снижающий угол крыла носа; 18 — собачий мускул; 19 — мускул, притягивающий угол рта внутрь; 20 — мускул, осаждающий перегородку носа; 21 — поперечно-носовой мускул; 22 — круговая мышца рта



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

тается мышцей внимания, размышления. Нижнеглазничный край круговой мышцы глаза, подтягивая нижнее веко, усиливает прищур глаза и связанные с этим моментом различные мимические выражения.

3. *Мышца, сморщивающая брови* (мышца боли и страдания). Прикреплена к носовой части лобной кости (твердая основа) и к коже под бровями (мягкий край).

4. *Пирамидальная мышца* (мышца гордости, высокомерия, угрозы). Прикрепляется к носовой кости (твердая основа), а верхним концом к коже межбровного промежутка (мягкий край).

5. *Круговая мышца рта.* Более или менее твердое место прикрепления — в центре промежутка между губой и носом, остальная часть по всей округлости соединена с кожей, покрывающей круговую мышцу рта. Состоит из двух слоев. Губы, как часть этой мышцы, принадлежат нижнему слою, который облегает переднюю часть зубов и соединяется со щечной мышцей. Верхний слой круговой мышцы рта в основном повторяет движения нижележащего слоя от центра по окружности в глубину, но от места расположения клыков начинает выпрямляться, отступая на некоторое расстояние от углов рта. Образует угловые складки рта, характер направления которых имеет большое значение для мимических выражений.

6. *Большой и малый скуловые мускулы* (мускулы смеха). Имеют твердую точку прикрепления — скуловую кость в ее нижней наружной части, а противоположным концом прикреплены к коже и частично к мышечной ткани угловой складки круговой мышцы рта.

7. *Собственный мускул смеха.* Расположен несколько ниже скуловых мускулов. Твердой основы прикрепления не имеет, одним своим концом скрепляется с кожей угловой складки круговой мышцы рта, а противоположным — с кожей щеки.

8. *Треугольная мышца рта* (мышца плача). Имеет твердую основу прикрепления — передний край нижней челюсти, противоположным концом прикреплена к наружному углу круговой мышцы рта.

Табл. 19. Схема работы мимических мышц лица

1 — лицо в спокойном состоянии; 2 — мускул, сморщивающий брови; 3 — мускул, сводящий брови; 4 — мускул, снижающий брови; 5 — лобный мускул; 6 — круговой мускул глаза (верхняя порция); 7 — круговой мускул глаза (нижняя порция); 8 — круговой мускул глаза (верхняя и нижняя порция); 9 — мускул, поднимающий крыло носа; 10 — мускул, расширяющий крыло носа; 11 — большой и малый скуловые мускулы и мускул смеха; 12 — квадратный мускул верхней губы; 13 — собачий мускул; 14 — круговой мускул рта; 15 — треугольный мускул.

9. *Квадратный мускул верхней губы.* Имеет 3 порции: наружную-скуловую, подглазничную и носовую-угловую. Поднимает верхнюю губу, носогубную складку, крылья носа, усиливает те или иные мимические движения.

10. *Квадратный мускул нижней губы* (мускул недовольства, презрения). Имеет твердую основу прикрепления — передняя часть нижней челюсти, а противоположным концом прикрепляется к мышцам нижней губы.

11. *Подбородочный мускул.* Твердое место прикрепления — передняя подбородочная часть нижней челюсти, другим концом вплетается в ткань наружного окончания нижней губы. Верхняя его половина прикрыта квадратным мускулом нижней губы. Подбородочный мускул способствует выпячиванию нижней губы, что усиливает выражение презрения.

Нами перечислены главные мимические мышцы, действующие в наиболее распространенных мимических выражениях. Знать их функции весьма существенно для скульптора при начале лепки головы. В процессе моделировки художник усиливает то или иное психологическое состояние отражением деятельности глубоко лежащих мимических мышц, что позволяет показать более сложные оттенки настроения изображаемого вами человека *(табл. 18)*.

ГЛУБОКО ЛЕЖАЩИЕ МИМИЧЕСКИЕ МЫШЦЫ

1. *Собачий мускул.* Расположен под центральной головкой квадратного мускула. От нижнеглазничного края (твердое прикрепление) простирается волокнами к наружному окончанию верхней губы и частично опускается к наружному краю нижней губы (мягкое прикрепление). Собачий мускул способствует поднятию вверх наружных углов рта.

2. *Мускул, подтягивающий внутрь и вверх верхнюю губу.* Имеет твердое место прикрепления на луночковом возвышении наружного резца, а мягким окончанием вплетается в ткань верхней губы. Усиливает сжатость губ.

3. *Мускулы, снижающие крылья носа.* Напрягают крылья носа при сильном втягивании воздуха в носовую полость. Имеют твердое место прикрепления — луночковое возвышение наружных резцов, мягким окончанием прикреплены к нижним наружным окончаниям крыльев носа.

4. *Мускул, осаждающий перегородку носа.* Прикреплен к луночковому возвышению центральных резцов, а мягким окончанием — к нижней поперечной перегородке носа. Осаждает перегородку носа при обонянии.

Мы должны были бы назвать еще мышцы, расположенные около ушной раковины, и затылочные, но так как они не имеют пластического значения для передачи мимических выражений, ограничимся напоминанием об их существовании.

СОЧЕТАНИЯ МЫШЕЧНЫХ НАПРЯЖЕНИЙ

Теперь, после предварительного ознакомления с мышечным механизмом лицевой части головы, рассмотрим наиболее ярко выраженные психологические состояния, при которых действуют те или иные сочетания мышечных напряжений.

Чтобы более ясно представить себе, какие мышцы участвуют в том или ином выражении лица, скульптор должен прежде всего обратить внимание на положение губ, век и бровей, так как вокруг них сконцентрирована бо́льшая часть мимических мышц. Степень интенсивности работы тех или иных мышц соответствует активности душевных состояний человека и вносит временные изменения в рельеф поверхности лица *(табл. 19)*.

Улыбка: губы неплотно сомкнуты, растянуты, углы рта слегка приподняты, нижнее веко с четким обозначением нижнего края несколько приподнято, бровь полукруглая, наружный край верхнего века немного прикрыт верхнеглазничной порцией круговой мышцы глаза.

Такое положение рта, глаз и бровей обусловлено действием большой и малой скуловых мышц и мышцы смеха, растягивающих рот и приподнимающих углы рта, которые подтягиваются к местам твердых прикреплений скуловых мышц и мышцы смеха (к нижнему краю скуловой кости), вследствие чего на щеках образуются продольные складки.

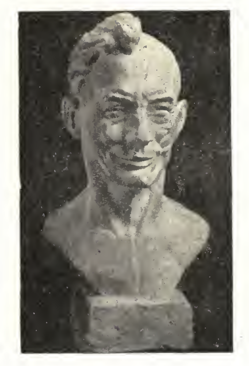
 

Табл. 20 и 20а. Схема действия мышечной структуры лица при улыбке

Растянутая и приподнятая круговая мышца рта образует над углом верхней губы треугольную формочку, довольно сильно углубленную в щечную кожножировую складку, и значительный наплыв посогубной складки. Нижняя выпуклость круговой мышцы рта исчезает, и на ее месте появляется ложбинка, уходящая снизу вверх под наружный угол верхней губы. Носогубная складка, интенсивно подтянутая скуловым мускулом и квадратным, образует выпуклую форму, нависающую своим нижним краем над верхней губой. Нижнеглазничная порция кругового мускула глаза, напрягаясь, несколько приподнимает четко обозначенное нижнее веко. Верхняя и нижняя порции круговой мышцы глаза, усиливая его прищур, образуют в наружной оконечности глаза целый ряд концентрически расходящихся мелких морщинок.



Табл. 20а

Расширяются и несколько приподымаются крылья носа, чему способствует маленький мускул, растягивающий крылья носа.

При улыбке наблюдается как бы приподнятость форм лица от центра симметрии, снизу вверх *(табл. 20 и 20а)*.

Смех. Как более активное выражение чувства радости, смех вызывает более энергичную работу тех же самых мышц, что и при улыбке. Смех значительно изменяет временный рельеф форм лица; приоткрытый рот образует на щеках концентрически расходящиеся глубокие складки; еще больше, чем при улыбке, приподнимаются углы рта; из-за усиленного прищура глаза появляется изобилие радиально расходящихся мелких складочек в области глазницы.

Более активная деятельность пирамидального мускула и мышц, поднимающих крылья носа, создает поперечные кожные складочки на боковых стенках носа и в области надпереносья. Приподнятая верхняя губа обнажает верхний ряд зубов *(табл. 21)*.

Рядом с улыбкой и смехом мы можем рассмотреть выражение *приятного удивления*. При этом действуют в нижней части лица те же мышцы, что при улыбке и смехе, а также мышцы лобно-глазничного раздела, меняющие весь рельеф форм верхней части лица. Активное действие лобной мышцы высоко поднимает брови; верхняя порция круговой мышцы глаза поднимает верхнее веко, благодаря чему исчезают мелкие кожные складки как в области глазницы, так и в области боковых стенок носа и переносья. Этому исчезновению способствует также резкое опускание нижнего века из-за ослабленности нижней порции круговой мышцы

глаза. Вместе с тем мы замечаем над бровями несколько резко выраженных поперечных складок *(табл. 22)*.

Наблюдая форму и рельеф лица, выражающего чувства недовольства, грусти, печали, мы ясно увидим, что углы рта несколько опущены вниз, верхнее веко приспущено, нижнее приподнято, брови резко приподняты, что придает им нисходящий рисунок от центра к наружному височному краю глазницы. Такое положение форм лица обусловлено тем, что чувства недовольства, грусти, печали привели в движение мышцы, прикрепленные к твердой основе переднего нижнечелюстного раздела. Треугольная мышца рта оттягивает наружный угол рта книзу, квадратный мускул нижней губы несколько выворачивает вперед нижнюю губу. Вследствие напряжения лобных мускулов брови приподнимаются несколько вверх. Одновременно мускул, сморщивающий брови, резко приподнимает внутреннюю головку бровей вверх, а сокращение пирамидального мускула приближает головки бровей друг к другу, образуя между ними вертикальные морщинки в области надпереносья. Над приподнятыми головками бровей образуются горизонтальные морщины с более усиленным рельефом в центре лба. В результате ослабления напряжения мускула, поднимающего верхнее веко, последнее резко опускается; напряжение нижней порции круговой мышцы глаза несколько приподнимает нижнее веко, как бы создавая некий желобок, способный удержать навертывающиеся слезы. Поперечно-носовая мышца сжимает треугольные хрящи носа, суживая внутреннюю полость носа, что внешне выявляет более четко всю конструкцию носа.

При выражении чувства боли усиливается работа всех мускулов, действующих в тот момент, когда человек чем-либо недоволен или испытывает чувства грусти, затаенной печали.

Если при улыбке и смехе мы наблюдали больший рельеф мягких частей лица в его средних и нижних разделах, то при выражении недовольства, вследствие стягивания кожи лица вниз, бóльшую четкость приобретают костные выступы.

Одновременное начертание двух противоположных выражений на лице человека, к примеру, улыбки и печали — *доброжелательного сострадания* — обусловлено тем, что это сочетание чувств заставило одновременно действовать лобно-глазничную и средне-нижнюю области лица,



Табл. 21. Рельеф лица при смехе

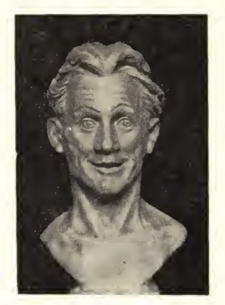


Табл. 22. Рельеф лица при удив лении



Табл. 23. Рельеф лица при доброжелательном сострадании

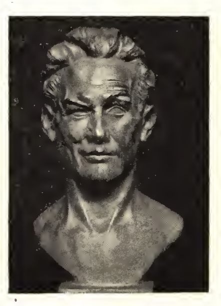


Табл. 24. Одновременное различное действие мышц лица

которые разделены нижнеглазничным краем орбиты на две самостоятельные мышечные системы *(табл. 23)*.

Одновременное сочетание различных выражений лица может придать скульптурному портрету глубокую жизненность и правдивость.

Помимо сочетания различных выражений верхнего и нижнего разделов лица, мы нередко замечаем *одновременное различное действие мышц правой и левой сторон лица.* Это также расширяет палитру скульптора в отношении изображения разнообразных душевных переживаний человека *(табл. 24)*.

При особо сильных волнениях черты лица достигают чрезвычайной резкости, в некоторых случаях граничащей с искаженностью, потому что предельно напрягаются мышцы лица.

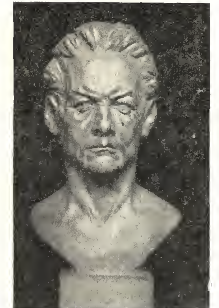


Табл. 25. Выражение злости и ненависти

Выражение злости и ненависти. Губы сжаты и стянуты к центру, Внутренние головки бровей резко снижены и сближены к переносью. Круговая мышца глаза напряжена, что создает впечатление глубоко сидящих сверкающих глаз, ноздри раздуты, крылья носа опущены вниз, что придает носу клювовидный хищный характер.

При выражении чувства злости действуют следующие мышцы: круговая мышца рта, напрягаясь, сжимает рот к центру и внутрь, что создает на поверхности губ мелкие продольные складочки; подбородочный мускул, сокращаясь, несколько выпячивает нижнюю губу; мускулы, снижающие крылья носа, оттягивают их нижнее наружное окончание вниз и внутрь, что придает им резкое очертание; четко выявляется вся форма и ребристость хрящевых окончаний носа; носогубная складка принимает более вертикальное направление.

Вследствие стягивания круговой мышцей рта всех прикрепленных к ней мышц и кожи лица к центру губ, резко обозначаются нижние кост-



Табл. 26. Выражение испуга, страха, ужаса



Табл. 27. Угрожающий крик

ные выступы скул, жевательный мускул и боковая ветвь нижней челюсти; появляется ясно видимая щечная впадина. Резкое снижение и стягивание к центру головок бровей, производимое активным действием мышц, сморщивающих брови, и пирамидального мускула, создает в области переносья четко обозначенные вертикальные и горизонтальные складки. Стянутая к центру переносья кожа образует лучеобразные складки от переносья к лобным буграм. Круговая мышца глаза, напрягаясь и сжимаясь к центру, прикрывает своей верхней порцией значительную часть верхнего века и создает в области височного края глазницы резкие складки, идущие преимущественно снизу вверх.

Нижняя порция круговой мышцы глаза своим напряжением приподымает нижнее веко, резко обозначая его нижний край, а также сморщивает кожу нижнеглазничной области в радиально расходящиеся сверху вниз складки, что усиливает впечатление пристальности взгляда (*табл. 25*).

Выражение испуга, страха, ужаса. Приоткрытый рот, готовый закричать от испуга. Вследствие опускания нижней челюсти и стянутости кожи лица книзу четко проявляются формы мышечных групп (скуловых и квадратных), носогубной складки, опущенной сверху вниз, треугольного мускула рта, жевательного мускула, кругового мускула рта. Верхнее веко и нижнее предельно раскрыты, что создает впечатление выкатившихся глазных яблок с ясно обозначенными круглыми зрачками. Брови действием мышц, сморщивающих брови, и пирамидального мускула резко подняты вверх и сдвинуты к центру лба, где сокращением лобных мускулов образуются короткие полукруглые горизонтальные морщины. Костные выступы лба, скул и челюсти резко обозначаются вследствие стянутости кожи лица в области надпереносья. Крылья носа напряжены и расширены. Благодаря действию поперечно-носового мускула четко обозначаются хрящевая система носа и границы верхней части грушевидного отверстия. В целом для этого душевного состояния характерны резкие напряженные формы лица *(табл. 26).*

Угрожающий крик. Рот сильно открыт; губы и круговая мышца рта в целом принимают кольцеобразную форму. Ясно видны верхний и нижний ряды зубов и язык. От углов рта снизу вверх расходятся пучками тонкие складки. Сильно опущенная нижняя челюсть стягивает кожу лица к подбородку, от боковых сторон которого снизу вверх радиально расходятся кожные складки. Вследствие сильной стянутости кожи к области рта и подбородка, отчетливо проявляются контуры скуловой дуги, жевательного мускула и даже суставной головки нижней челюсти.

Сильно стянутые вниз и к центру переносья мышцы, сморщивающие брови, и пирамидальный мускул образуют на бровях энергичные и крупные вертикальные складки и резкие мелкие горизонтальные. Вследствие энергичного стягивания кожного покрова к центру переносья ясно различимы лучеобразные складки, направленные от надпереносья к лобным буграм. Верхнее веко сильно приподнято, нижнее приподнято меньше. Верхняя порция кругового мускула глаза значительно опущена, особенно в своей центральной части, прикрывая верхнее веко и вызывая впечатление глубоко сидящих глаз. Нижняя порция кругового мускула глаза, слегка приподнимая нижнее веко, создает вокруг него несколько складочек, усиливающих впечатление напряженности взгляда. Крылья

носа опущены вниз и втянуты внутрь посредством сокращения мускулов, снижающих крылья носа. Ноздри расширены, центральные части фигурного хряща носа несколько опущены и втянуты внутрь действием мускула, осаждающего перегородку носа, что придает профильному абрису носа клювовидный, хищный характер, подобный тому, какой мы наблюдали при описании выражения злости *(табл. 27)*.

Рассмотренные нами примеры действия мимических мышц могут служить лишь подсобным ориентиром в работе начинающего скульптора над портретом. Такое же назначение имеют объемные учебные таблицы, в которых мы старались показать степень проявления работы мимических мышц во внешних формах лица. Каждое психологическое состояние человека может иметь целую гамму оттенков — от едва заметных до ярко выраженных, которые влияют на степень напряжения тех или иных мышц, участвующих в формировании данного выражения, что, в свою очередь, определяет характер временной рельефности форм лица.

Базируясь на анатомической схеме действия мимических мышц и учитывая индивидуально сложившиеся формы головы портретируемого, скульптор может достичь правдивой выразительности образа в своем произведении. Раскрытие психологического состояния портретируемого диктует отбор тех индивидуальных внешних форм и деталей, с помощью которых художник доносит до зрителя типические черты данной личности.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

АНАТОМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДЕТАЛЕЙ ЛИЦА

Теперь мы рассмотрим детали головы с точки зрения их анатомической структуры и конструктивного значения для построения общей формы головы человека по фасу и профилю.

НОС

Вы должны были обратить внимание на то, что лицевой угол строится не по профильному абрису носа, а по вертикальной линии, соединяющей центральные выпуклости надбровных дуг с точкой сочленения носа с верхней губой, и горизонтальной линии, идущей от этой точки к ушному отверстию. Между двумя этими линиями при одном и том же лицевом угле нос может выступать в самой различной мере.

Нос состоит в верхней части из костной основы, а начиная от середины и до своего окончания — из группы хрящей. При одной и той же костной основе носа хрящевой его раздел может быть бесконечно разнообразной формы, в зависимости от размеров и своеобразия развития той или иной двухсторонней пары хрящей.

Носовая кость в каждом индивидуальном случае сочленяется с надпереносьем под различным углом. Боковые стороны костной основы носа создают восходящие ветви верхнечелюстной кости. К закругленным краям так называемого грушевидного отверстия, расположенного в центре лица, прикреплены треугольные и фигурные хрящи носа.

Треугольные хрящи, прикрепленные под тем или иным углом к передним окончаниям носовой кости, образуют в боковых границах груше-

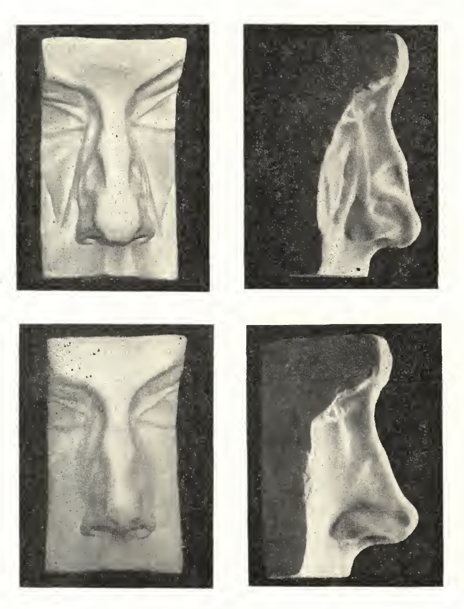


Табл. 28. Конфигурация хрящей носа

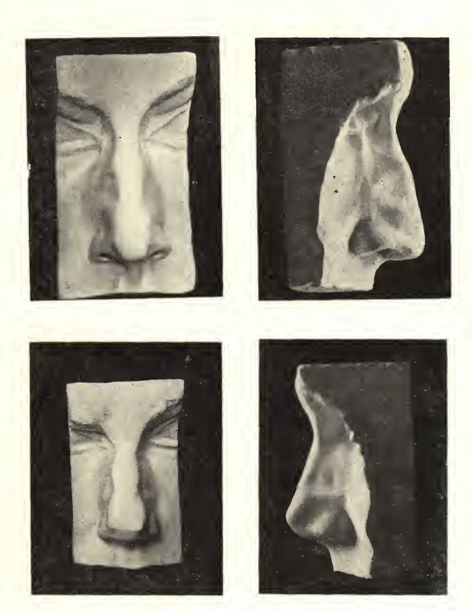


Табл. 28а. Конфигурация хрящей носа

видного отверстия характерную горбинку или впадину. Правый и левый треугольные хрящи, сочленяясь в центре, как бы продолжают носовую кость. Фигурный хрящ (правый или левый) имеет ясно выраженные два раздела: передний завиток и крыло носа, очерчивающее наружную сторону ноздри.

Треугольные и фигурные хрящи по своей конфигурации обладают бесконечным разнообразием, что создает огромное количество всевозможных форм носов. К примеру: треугольные хрящи короткие, а фигурные значительно вытянуты; треугольные хрящи тонкие, а фигурные крупные; треугольные хрящи направлены от сочленения с носовой костью резко вниз, а фигурные — резко вверх, и наоборот.

Нами приведены примеры конфигурации хрящей, которые могут служить лишь подсобной основой для наблюдений в натуре индивидуального своеобразия форм носа. По учебным таблицам можно проследить также действие мускулов, снижающих крылья носа, осаждающих перегородку носа, растягивающих и поднимающих крылья носа *(табл. 28 и 28а)*.

Степень напряжения перечисленных нами мышц отражается и на характере рельефа носовых хрящей, что весьма важно учесть при передаче того или иного психологического состояния человека.

ГЛАЗ

Обрамлением глаза служит глазница черепа (глазная впадина). Края глазницы различимы независимо от толщины мышечных и кожножировых покровов. Если человек худой, костные границы глазницы видны более отчетливо. У располневшего человека, вследствие набухания верхней порции кругового мускула глаза и утолщения



Табл. 29. Форма глаза

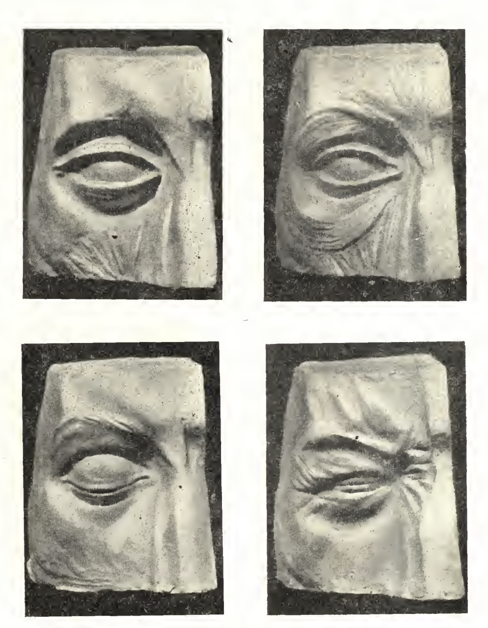


Табл. 29а. Формы глаза

(К стр. 53)



Табл. 31. Главные крупные разделы мышечных групп шеи

1 — грудно-ключично-сосковый мускул; 2 — капюшонный мускул; 3 — лестничные мускулы; 4 — подъязычно-щитовидный мускул; 5 — подъязычно-лопаточный мускул; 6 — подъязычно-грудинный мускул; 7 — щитовидный хрящ; 8 — двубрюшный мускул; 9 — шиловидно-подъязычный мускул; 10 — челюстно-подъязычный мускул; 11 — подъязычная кость

кожножировых покровов, верхняя костная граница глазницы остается в углублении (в этом месте она больше всего покрыта сухожильными тканями, на которых жир не откладывается).

Нижний край глазницы у полных людей определяется приблизительно местом прохождения нижней порции кругового мускула глаза, набухшего и выходящего наружу из костных границ глазницы вследствие увеличения количества подкожного жира.

Верхний передний костный выступ скулы может у полного человека казаться ямкой, потому что окружен со всех сторон высоким рельефом мягких тканей кругового мускула глаза, покрывающего передневерхний выступ скулы.

В глубине глазницы расположено глазное яблоко, управляемое группой специальных прикрепленных к нему мышц. Оно может поворачиваться радиально во все стороны: вправо, влево, вверх, вниз, вправо и вниз, влево и вниз и, наоборот, вправо и вверх, влево и вверх. Направление глазного яблока или, точнее, зрачка зависит от психологического состояния человека.

Художнику важно помнить, что глазное яблоко может двигаться самостоятельно, не нарушая положения прикрывающих его век.

Хотя веки, прикрывающие глазное яблоко сверху и снизу, являются более твердой частью кругового мускула глаза, тем не менее они могут смыкаться и очень широко раскрываться без участия всей круговой мышцы глаза, но сильно сжимаются только с ее помощью. В глубине орбиты в верхней ее части есть особый мускул, поднимающий верхнее веко.

Круговой мускул глаза может производить и самостоятельные движения: смыкать глазную щель при раскрытых веках (защищая глаза от пыли), напрягаться только в наружной области глазницы или в ее слезниковой части. Напряжение кругового мускула глаза, как правило, происходит концентрически от краев к центру и выражается на внешней форме лица чаще всего радиально расходящимися мелкими складками в наружной части глазницы *(табл. 29 и 29а)*.

Рассматривая конструкцию глазного аппарата в целом, отметим, что глазное яблоко, веки и круговой мускул глаза могут двигаться как самостоятельно, так и согласованно. Это обстоятельство позволяет художнику варьировать положение каждой части отдельно и достигать очень

выразительного показа эмоционального состояния изображаемого человека.

Глаза в портрете почти всегда первыми привлекают взгляд зрителя, первыми и принимают на себя критику мастерства художника.

ГУБЫ

Если рот растянут, раскрыт, то рельеф форм вокруг рта более выпуклый с соответствующими кожножировыми складками.

Если рот сжат, то рельеф форм, окружающих рот, уплощается.

Изображая то или иное психологическое состояние человека, художник может выразить его более энергично и ярко, памятуя о своеобразии анатомического строения рта.

Когда человек глубоко размышляет о чем-то или полон внутреннего протеста — рот сжат. При непосредственной реакции человека на неожиданные раздражители — рот обычно растянут или открыт. Эти ясно выраженные положения рта, вызванные соответствующими переживаниями, имеют множество градаций, как и сами чувства человека, и дело художника, в какой степени он выявит или подчеркнет то или иное положение рта в каждом отдельном случае.

Напомним о самой мышечной структуре рта.

Круговая мышца рта состоит из двух слоев:

Первый, нижележащий слой, прикрывая верхний ряд зубов и нижний, повторяет формы изгиба верхней челюсти и нижней и вплетается в ткани щечного мускула.

Второй, вышележащий слой, первоначально повторяет направление нижележащего слоя, но от места расположения клыков меняет направление на более горизонтальное и далеко отступает своим наружным краем от углов рта, которые находятся почти всегда в известном углублении.

К наружному слою круговой мышцы рта прикреплено много мышц, которые могут изменять его форму, что позволяет художнику выявить те или иные чувства, даже не прибегая к каким-либо существенным изменениям внешней конфигурации всей круговой мышцы рта.

На нашей таблице *(№ 30)* показано слева расположение мышц нижнего слоя круговой мышцы рта и губ, и справа, под кожей, показаны выпуклости наружного слоя и угловая складка круговой мышцы рта.



Табл. 30. Объемная схема мышц рта

Губы, как часть круговой мышцы рта, обладают своеобразными формами. В центре верхней губы находится выпуклость, так называемый хоботок; справа и слева к хоботку примыкают небольшие выпуклости. К наружным углам форма верхней губы уплощается и как бы подворачивается внутрь, что более всего заметно у самых углов рта.

Нижняя губа в центре имеет небольшую выемку, по бокам которой расположены выпуклости; в отличие от верхней губы выпуклости нижней губы простираются почти до углов рта.

Наружные границы губ в целом как бы окаймлены невысоким ободком, что придает им довольно четкий контурный рисунок.

Формы губ настолько индивидуальны и настолько при этом своеобразно варьируются все указанные анатомические элементы, что художник должен очень внимательно рассмотреть и понять это присущее портретируемому своеобразие.

Губы и рот в целом, их форма и положение могут о многом рассказать зрителю.

УХО

Относительно уха можно только сказать то, что художник должен знать его составные анатомические части, которые указаны на прилагаемой таблице *30а*, так как при любых обстоятельствах ухо почти неподвижно и не изменяет своей формы, зато характер формы уха так

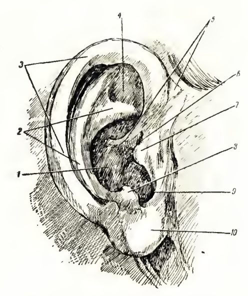


Табл. 30а. Анатомическая структура уха

1 — ямка ушной раковины; **2** — противозавиток; **3** — завиток; **4** — треугольная ямка; **5** — начало завитка; **6** — верхняя вырезка; **7** — козелок; **8** — противокозелок; **9** — нижняя вырезка; **10** — сережка

разнообразен, что нередко уши человека обращают на себя особое внимание. Форма уха в целом напоминает раковину, но размеры и абрис этой раковины у всех людей разные — это художнику надо учитывать, работая непосредственно с натуры.

Ухо по отношению к щеке чаще всего бывает под известным углом, то есть если щека для нас будет плоскостью, то ухо несколько отклоняется к затылку и как бы отстоит от щеки. При сочленении уха со щекой между ними почти всегда наблюдается углубление.У полных людей выпуклость щеки иногда резко поднимается от места сочленения уха со щекой.

Нужно также помнить, что скуловая дуга черепа своим окончанием определяет место ушного отверстия.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ДВИЖЕНИЯ ГОЛОВЫ И ШЕИ

АНАТОМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ШЕИ

Шея почти всегда входит в композицию портрета.

Положение головы и шеи может само по себе красноречиво выражать психологическое состояние человека. Положение шеи по отношению к плечевому поясу подсказывает характер движения всей фигуры.

Шея имеет довольно значительный общий объем, состоящий из целой группы мышц. Это обстоятельство обусловливает исключительную изменяемость формы шеи при ее различных движениях. Понимание действия мышц шеи, знание мест их прикреплений дает возможность художнику грамотно изображать форму шеи в любом ее положении, логично сочленить или, как говорят, увязать голову с шеей.

Прежде чем подойти к объяснению мышечной системы шеи, мы должны упомянуть о так называемой подъязычной кости, которая, как известно из общей анатомии человека, не сочленена непосредственно со скелетом, а целиком держится на прикрепленных к ней со всех сторон мышцах. Подъязычная кость расположена под нижней челюстью, имеет несколько подковообразную форму, своим выпуклым местом обозначает пункт соединения шеи и нижней челюсти. Окончаниями подъязычная кость уходит от центра в глубину шеи.

ГЛАВНЫЕ МЫШЕЧНЫЕ ГРУППЫ (табл. 31)

1. *Мышцы подподбородочной области.* Прикреплены по внутренним краям к нижней челюсти и к верхним краям подъязычной кости, заполняют своей массой всю подподбородочную область.

2. *Щитовидные хрящи.* Напоминают две створки, сочлененные в центре шеи, которые уходят внутрь и образуют так называемый кадык. Мышцы, прикрепленные к нижним краям всего полукружия подъязычной кости, вместе с щитовидными хрящами образуют общую полукруглую выпуклость. Верхняя часть этой выпуклости с кадыком соответствует размерам и форме подъязычной кости; в нижней части она сужается и уходит внутрь под рукоятку грудной кости (яремную выемку).

3. *Грудино-ключично-сосцевидные мышцы.* Наиболее массивные и, следовательно, более других влияющие на временные изменения формы шеи при различных ее движениях. Особенно важная роль им отведена в пластической связи головы с шеей. Согласование формы правой и левой грудино-ключично-сосцевидных мышц при том или ином движении должно стать предметом особой заботы художника.

4. С боков рельеф шеи определяется продольными выпуклостями *грудино-ключично-сосцевидных и капюшонных мышц,* а также продольным углублением между этими двумя выпуклостями. Внутри этого углубления мы наблюдаем косорасположенные, идущие сверху вниз от черепа к позвоночнику две-три небольшие выпуклости — это так называемые *лестничные мышцы.*

ФОРМА И РЕЛЬЕФ ТЫЛЬНОЙ СТОРОНЫ ШЕИ

В центре между затылочным бугром и седьмым шейным позвонком проходит сухожильный тяж, хорошо видный, особенно у исхудавших людей. У более полных на этом месте видна продольная впадина, по бокам которой справа и слева от затылочных выпуклостей к остям лопаток и акромиальному отростку идут выпуклости массивного капюшонного мускула. В глубине правой стороны шеи и левой мы видим наружные границы грудино-ключично-сосцевидных мышц, а в промежутке между этими и капюшонными мышцами — рельеф лестничных мускулов.

В целом шея сзади напоминает два противоположно направленных конуса. Капюшоны идут от затылка к плечам, а в глубине грудино-ключично-сосцевидных мышц — от широко расставленных сосковых отростков черепа к центру грудины.

ДВИЖЕНИЕ ГОЛОВЫ И ШЕИ

В подавляющей массе случаев то или иное психологическое состояние вызывает соответствующий наклон или поворот головы, что в значительной степени усиливает внешние признаки выражения переживаний человека.

Движения головы и шеи мы можем разделить на простые и сложные. К простым относятся: наклоны головы вперед или назад, вправо или влево. К сложным — все остальные, как-то: наклон головы вперед и одновременно вправо или влево; запрокинутая голова и одновременно склоненная вправо или влево; прижатая подбородком к шее и одновременно склоненная вправо или влево; шея, повернутая вправо или влево под известным углом при нормальном положении головы; при том же повороте шеи голова запрокинута или опущена.

Помимо указанных, резко выраженных движений, существует множество промежуточных, в различной степени соответствующих выражению лица, психологическому состоянию человека. Мы привыкли вольно или невольно держать голову так, что ее движение выражает наши душевные состояния или намерения.

Положения головы как бы вошли в разговорный язык между людьми, как-то: покачивая головой из стороны в сторону, мы выражаем несогласие, наклон головы вперед — знак согласия и т. д. Таким образом, мы можем до некоторой степени классифицировать определенные положения головы как выражение наших настроений. Резкое выдвижение головы вперед — решимость и другие чувства быстрого энергичного действия. Наклон вперед — чувство покорности, согласия *(табл. 32)*. Резкая запрокинутость назад — забытье *(табл. 33)*, а при улыбке — восторг. Наклон вправо или влево



Табл. 32. Наклон головы вперед



Табл. 33. Резко запрокинутая голова



Табл. 34. Наклон головы вправо



Табл. 35. Поворот головы вправо



Табл. 36. Приподнятая голова

может выражать мягкое доброжелательное отношение к чему-либо или вопросительные испытующие состояния *(табл. 34)*. Поворот головы влево или вправо — настороженность, внимание *(табл. 35)*. При том же повороте приподнятая голова вверх выражает высокомерие, гордость, заносчивость *(табл. 36)*.

Большое разнообразие выражений лица, отражающих психологическое состояние человека, которое, в свою очередь, приводит в движение мимические мышцы и голову с шеей, дает возможность скульптору достигнуть в портрете с натуры художественной выразительности и типичности образа.

В наших примерах различные движения головы и шеи взяты при одном и том же выражении лица, чтобы показать известное самодовлеющее значение движения головы и шеи в передаче того или иного психологического состояния.

Как и в предыдущих главах, предложенные нами учебные таблицы положения головы и шеи могут лишь подсказать метод наблюдения с натуры.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ТЕХНИЧЕСКИЙ ПОРЯДОК И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ МЕТОД ЛЕПКИ ГОЛОВЫ

Первоначально скульптор сооружает каркас — твердую, достаточно прочную опору для глины или пластилина. Каркас делается таким образом, чтобы он не был помехой в процессе лепки и давал возможность несколько наклонять или поворачивать голову даже тогда, когда она вылеплена частично или совсем готова.

Начинающему скульптору удобнее сначала лепить голову в прямом положении, без наклона, потому что так легче найти пропорции и главные индивидуальные формы головы. После этого первого этапа работы голову можно наклонить в желаемом направлении и проработать все вызванные данным поворотом изменения в местах соприкосновения лица с шеей.

КАРКАС ДЛЯ ЛЕПКИ ГОЛОВЫ

На щиток из двух рядов досок, сколоченных перпендикулярно, что не позволит щитку коробиться, крепится металлический стержень (железный или стальной), согнутый кузнечным способом в кольцо, из которого выходит вертикальный стержень. Там, где есть возможность, можно сделать электросваркой металлическую крестовину, укрепить ее на доске и приварить к ней стержень.

Толщина стержня зависит от размеров задуманного портрета. Если портрет в натуральную величину или несколько больше, толщина стержня должна быть 3 *см.* Если портрет больших размеров, то соответствен-

но и стержень должен быть толще — от 4 до 8 *см*, стержень толщиной в 8 *см* может выдержать размеры в две-три натуры. Если же скульптура меньше натуры, стержень может быть и тоньше — в 1—2 *см*. Тоньше делать стержень не рекомендуется даже для небольших работ, так как будет утрачена необходимая прочность каркаса.

Высота основного стержня должна включать в свой размер расстояние от подставки до середины шеи. Рекомендуется к стержню привязать

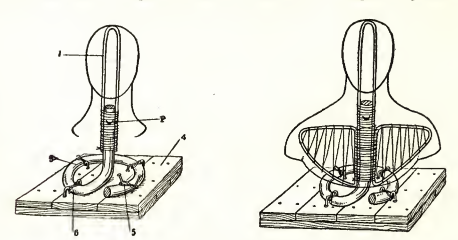


Табл. 37. Каркасы: для головы и для бюста
1 — катанка; 2 — место яремной выемки; 3 — стержень; 4 — щиток; 5 — первый этап забивки гвоздей; 6 — второй этап забивки гвоздей

мягкую проволоку-катанку диаметром 5 *мм*, согнутую от темени вдвое или вчетверо в зависимости от размера работы *(табл. 37)*.

Устроенный таким образом каркас позволяет скульптору без особых усилий наклонять и поворачивать вылепленную голову, не нарушая ее формы, так как мягкая проволока-катанка достаточно хорошо держит массу глины или пластилина.

Прикрепляется стержень к щитку следующим образом. Установив в желаемом месте на щитке каркас, забиваем в трех-четырех местах 10-сантиметровые гвозди по внутреннему обводу кольца, наклонив их шляпками к стержню. По наружному обводу заколачиваем еще 3—

4 гвоздя с противоположным наклоном. Затем берем мягкую железную или медную проволоку и наматываем ее восьмеркой между двух противоположных гвоздей, прижимая к кольцу стержня. Надо сделать 5—6 витков, после чего гвозди и по внутреннему обводу и по наружному ударами молотка сгибаем до соприкосновения шляпок со щитком, притягивая таким образом проволоку к стержневому кольцу. Такой способ прикрепления каркаса гарантирует его от качания, которое мешает работе. Если каркас с крестовиной, поступают так же, прикрепляя каждую ее лапу.

Чтобы правильно рассчитать высоту каркаса от щитка до темени, нужно исходить из установленных канонизированных пропорций головы, шеи, грудной клетки и плеч. Уже накладывая глину, скульптор, учитывая индивидуальные особенности, вносит коррективы в канонические пропорции. Для этих корректур прокладка в глине по канону помешать не может, так как между каноническими пропорциями и реальными разница обычно не велика.

Катанку для плеч, согнутую в 2—3—4 раза, следует прикреплять к стержню несколько ниже предполагаемого места яремной выемки, чтобы каркас не мешал в лепке плеча.

Следует предупредить, что плечевой каркас нужно сгибать из катанки прямоугольным треугольником: один катет привязывается к стержню, другой — будет «плечом»; рассчитайте стык этого «плечевого катета» с гипотенузой (опора плеча) с отступом на 5—7 *см* от наружной точки акромиального отростка.

Проволока для каркаса нужна мягкая печная или медная для вязки и катанка в 5—10 *мм* (в зависимости от размера портрета).

Если бюст большой, то в грудной части к связанному каркасу можно привязать куски дерева для экономии глины и облегчения всего сооружения.

Хорошо построенный прочный и пропорционально рассчитанный каркас облегчает работу. Плохо, небрежно сделанный каркас обрекает скульптора на бесконечное «плавание» в пропорциях, на унылые неприятности: каркас то вылезает наружу, то качается работа, то сползает глина, что изматывает нервы, охлаждает интерес к работе и в конечном счете вызывает чувство, что время потеряно зря.

ПОРЯДОК ЛЕПКИ

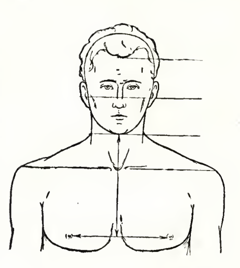


Табл. 38. Классический канон головы с плечевым поясом

Построив каркас, скульптор приступает к накладке глины. Первые слои глины, непосредственно прилегающие к каркасу, должны быть средней мягкости; последующие, вышележащие, могут быть более мягкими.

Классический канон головы с плечевым поясом. Размер головы (от подбородка до темени) укладывается до линии грудных сосков. Высота шеи (от подбородка до яремной выемки) при прямом положении головы равна половине высоты лица (от линии волос до подбородка). В тыльной части (от места прикрепления капюшонных мышц к затылочной кости до 7-го шейного позвонка) шея приблизительно той же высоты, что и с лицевой стороны. В нижней своей части шея кончается яремной выемкой. От центра яремной выемки до окончания плеча (до акромиального отростка) укладывается размер головы по высоте, таким образом размах плеч равен двум размерам головы *(табл. 38)*.

Как мы уже сказали, расстояние от подбородка до грудных сосков по вертикали равно высоте головы. Далее — от сосков до пуповины умещается размер головы и еще ниже — от пуповины до лобка еще один размер головы. Это уже полуфигура.

Памятуя о классическом каноне, скульптор безошибочно может рассчитать каркас для любого задуманного им размера портрета или бюста, не опасаясь, что каркас помешает ему в процессе работы.

ПЕРВЫЙ ЭТАП РАБОТЫ—ПРОКЛАДКА В ГЛИНЕ

Первоначально глину накладывают вертикальным столбиком равномерно вокруг стержня; диаметр столбика должен быть приблизительно




Табл. 39. Первый этап работы

равен толщине шеи. Весь этот глиняный столбик обкручивают спирально мягкой тонкой проволокой (желательно медной) с расстоянием между витками в 3—4 *см.* Вершина столбика должна совпадать с вершиной каркаса, чтобы в любое время можно было его прощупать и убедиться, не чрезмерно ли поднялась верхняя точка темени.

Вершина каркаса — это контрольная точка, от которой можно проверять размер головы в процессе лепки.

После обкрутки первого слоя глины отмечается на столбике (от вершины каркаса) размер головы и шеи, место яремной выемки, линия сосков (если того требует композиционный замысел) и высота подставки *(табл. 39, 39а).*

Для портрета с плечами эти деления предварительно делаются на самом каркасе, чтобы на должном месте привязать плечевые треугольники, а после наложения глиняного столбика отмечаются уже на глине.



Табл. 39а. Второй этап работы

ВТОРОЙ ЭТАП ПРОКЛАДКИ В ГЛИНЕ

Дальнейшая прокладка в глине производится от уровня подбородка (отмеченного на столбике) до темени — снизу вверх и вперед на толщину расстояния от шеи до переднего плана подбородка; это делается для того, чтобы оградить себя при дальнейшей работе от возможного выступа каркасного стержня на передней поверхности шеи, если понадобится снять часть глины с наложенного столбика, в центре которого проходит стержень. Одновременно ведется прокладка шеи в ее приблизительном объеме. От нижнего края подбородка глина накладывается вверх (до темени) как бы пластом, равным по толщине и ширине подбородку. Затем сверху (приблизительно от темени до места предполагаемых лобных бугров) этот пласт срезается под некоторым углом.

Такой же пласт накладывается и на затылочной части с известным скатом от темени к нижнему окончанию затылочной кости. Таким образом, мы в основном проложили массу головы по профилю.

По фасу глиняный пласт кладется от столбика в обе стороны (направо и налево) на расстояния, соответствующие основным точкам, определяющим общую форму головы по фасу, а именно: височно-теменные, скуловые и наружные нижнечелюстные. Причем, первыми надо наложить, сообразуясь с моделью, самые высокие точки, так как они будут отправными пунктами для характерного абриса головы по фасу.

Измерив самые высокие наружные точки головы по фасу и приложив это расстояние от подбородка вверх по вертикали, мы узнаем, сколь-

ко раз ширина головы укладывается в высоте, и тем самым найдем правильное отношение ширины головы к ее высоте, а также местоположение надбровных дуг, что, в свою очередь, определяет индивидуальную пропорциональность между черепной коробкой и лицевой частью головы.

Сделав схематичную прокладку головы по профилю и фасу, мы приступаем к формированию обобщенной массы головы в размерах, более или менее приближающихся к данной модели. Следом же прокладываются в обобщенном характере пряди волос, чтобы определился силуэт основной массы; одновременно доводятся до полного объема шея и вошедшая в композицию часть торса, чтобы портрет был виден в полном объеме по своей массе *(табл. 40)*.



Табл. 40. Второй этап работы

На этом заканчивается второй этап работы над портретом.

Изложенный порядок работы может предостеречь начинающего скульптора от бесплодного перемещения глины с места на место, от бесконечной переделки пропорций головы и прочих неприятностей, которые неизбежно появятся в результате работы «на глазок». На самом деле бессистемная накладка глины приводит только к растрате чувств и времени на такие этапы лепки, которые вполне можно выполнить простым расчетом, сберегая чувства и время для выявления образной характеристики портрета.

Сверяя пропорции с моделью, мы прежде всего определяем размер от подбородка до носа, размер носа от сочленения с верхней губой до надбровных дуг, затем отмечаем линию волос и от этой линии — рассто-

(К стр. 65)

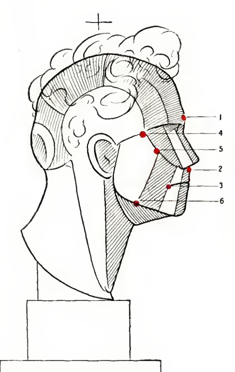


Табл. 41. Схема расположения анатомических точек по профилю для разметки основных планов головы

1 — *точка самого высокого выступа центральной выпуклости надбровных дуг;* **2** — *место сочленения носа с верхней губой;* **3** — угол рта; **4** — наружный угол *орбиты глаза;* **5** — передний верхний угол скуловой кости; **6** — переднее нижнечелюстное *окончание* жевательного мускула

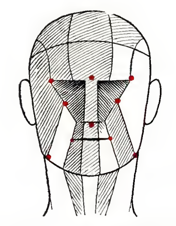
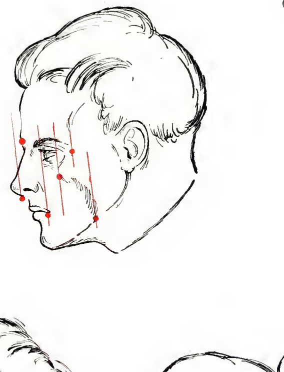


Табл. 42. Схема расположения анатомических точек по фасу для разметки основных планов головы

(К стр. 66)



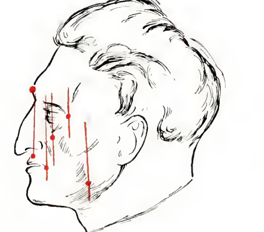




Табл. 43. Примеры расположения шести опорных вспомогательных точек

(К стр. 66)





Табл. 43. Примеры расположения шести опорных вспомогательных точек

ян
вз
ил
по
ме
дл
ря
ок
но

ра
чи
пр

5 л




Табл. 44. Третий этап работы

яние до темени. За модуль, то есть единицу измерения, удобнее всего взять длину носа. Этим модулем можно промерить, насколько меньше или больше расстояние от точки сочленения носа с губой до окончания подбородка, от бровей до линии волос и от этого пункта до темени. Размером носа можно определить длину орбиты глаза, узнав, насколько она длиннее или короче носа; далее от наружного окончания орбиты измеряем этим же модулем расстояние до уха, и затем от уха до наружного окончания затылочной кости. Нужно прикинуть по отношению к размеру носа и длину линии разреза рта.

Таким образом, взяв за единицу измерения длину носа, мы легко распознаем индивидуальную пропорциональность частей лица, что значительно облегчает путь к дальнейшему уточнению всех форм головы, присущих портретируемому.

ТРЕТИЙ ЭТАП РАБОТЫ

Наметив основные размеры частей головы, мы приступаем к формированию ее главных, крупных планов методом разметки вспомогательных анатомических пунктов или точек.

При разметке планов головы не следует придерживаться строгой геометричности, так как планы эти условны и применяются лишь для того, чтобы снять лишнюю глину и приблизиться к индивидуальным размерам частей головы.

Всего главных опорных (вспомогательных) точек для построения основных планов головы шесть (если смотреть с профиля). Расположены они на лицевой части черепа. 1-я точка соответствует самому высокому выступу центральной выпуклости надбровных дуг, 2-я — указывает место сочленения носа с верхней губой, 3-я — угол рта, 4-я — наружный угол орбиты глаза, 5-я — передний верхний угол скуловой кости, 6-я — переднее нижнечелюстное окончание жевательного мускула *(табл. 41)*.

Из указанных шести точек 1-я и 2-я единичны, расположены по центральной оси лица, остальные четыре парные, расположены симметрично на правой и левой стороне лица *(табл. 42)*.

Правильная расстановка указанных шести точек от двух первых в глубину определяет индивидуальную пространственную структуру лица и помогает достичь сходства в портрете при условии соблюдения соответствующих пропорций деталей лица. Эти же шесть точек служат теми анатомическими пунктами, которые позволяют скульптору на подготовленной им общей массе головы нарезать грани поворотов форм лица и всей головы.

Для наглядности мы приводим таблицу *43*, по которой видно, насколько разнообразно расположение шести опорных вспомогательных точек. Нарезку планов нужно вести по определенному порядку, а не хаотично.

1. Попросите свою модель повернуться к вам профилем (правым или левым — все равно), соответственно поверните и свою работу. Там, где у вас отмечена линия бровей, найдите самый высокий выступ центральной выпуклости надбровных дуг (на линии или чуть выше верхней

границы носа) и наложите соответствующий этой высоте бугорок глины — это будет 1-я вспомогательная точка.

2. По отношению к наложенной 1-й точке определите 2-ю в сочленении носа с верхней губой, то есть определите лицевой угол. Модель должна держать голову прямо, не запрокидывая ее и не опуская, тогда, взяв отвес, можно сразу заметить, выдвинута, углублена или находится на одной вертикальной линии 2-я точка по отношению к 1-й. Ту же операцию можно проделать мысленно.

На своей работе вы или накладываете или срезаете соответственное количество глины, чтобы найти лицевой угол, свойственный именно данной модели.

Наблюдая модель в профиль и располагая двумя опорными точками, определите характерное для модели положение лба и нижней части лица: от 1-й верхней точки до волос линия лба может или отступать назад под различным углом, или быть вертикальной, или несколько выдвигаться вперед. В зависимости от этого скульптор срезает или накладывает глину, чтобы на его работе линия лба соответствовала профилю модели.

Так же он поступает и в нижней части лица: от 2-й точки (сочленение носа с верхней губой) определяет положение подбородка. В зависимости от того, углублен ли подбородок или выдвинут, или находится на одной вертикали с 1-й точкой, вы соответственно срезаете или накладываете глину на своей работе.

3. Следующей стадией нарезки планов будет определение 3-й точки (углов рта) по отношению к 1-й верхней точке и 2-й нижней. Применив отвес, можно сразу увидеть, насколько дальше отстоит угол рта от вертикали и насколько ниже углы рта по сравнению с 2-й точкой (сочленение носа с верхней губой). Соответственно определившемуся положению углов рта скульптор срезает стекой массу глины на своей работе. Это будет план от основания носа до границ нижней челюсти.

4. Четвертая точка определяется так же, как 2-я и 3-я, при помощи отвеса. Сравнивая линию отвеса с наружным углом глазницы, вы увидите расстояние от 1-й высшей точки. Наметив это расстояние на своей работе, вы режете в глубину от линии бровей до намеченной 4-й точки

и затем срезаете глину от нижней границы носа по диагонали вверх к 4-й точке.

5. На диагональной выгнутой линии, образованной предыдущим планом, опять же отвесом определяется верхний передний выступ скуловой кости, то есть 5-я точка. Тем же способом определяется и 6-я точка — нижнее переднее окончание жевательного мускула. Между намеченными точками (пятой и шестой) проводится линия, от которой режется план в направлении к углам рта.

6. Есть еще и седьмая точка — это околоушное окончание нижней челюсти. Но она определяется не только вертикалью, для ее нахождения применяется и горизонталь. Вертикаль указывает, насколько эта точка отстоит от 1-й в глубину, а горизонталь показывает ее расстояние от 2-й точки по высоте.

Отметив на своей работе 7-ю точку, скульптор проводит линию от нее к окончанию подбородка (по границе челюстной дуги) и режет план от этой линии в глубину к шее.

7. После наметки главных планов лица скульптор намечает и остальные, а именно: планы лба, носа и теменной части головы. Лоб имеет 5 планов; центральный (фасовый) и по два боковых на самой лобной кости, от левой до правой височных линий. Правый и левый височные планы чаще всего направлены под резким углом к планам лобной кости.

Определение планов лба начинается от границ 4-й точки (правой и левой), причем эта 4-я точка может быть несколько глубже височных линий, откуда начинаются планы лобной кости *(табл. 44 и 44а)*.

8. Осталось сказать о планах теменной части черепной коробки. Схематически они намечаются как грани купола; центральный план (от линии волос до затыльной кости) своими размерами чаще всего соответствует ширине фасового плана лба; боковые теменные планы наклонены к центральному от границ височной линии под определенным углом и по своим размерам соответствуют боковым планам лобной кости.

9. Помимо планов головы, скульптор намечает и планы шеи, которых по существу пять: 2 плана от околоушной точки челюстной дуги к центральной линии шеи, 2 боковых и один тыльный.

Намеченный нами порядок нарезки главных планов головы, если

его дисциплинированно соблюдать, займет очень немного времени, не более часа, а то и меньше. Если же резать планы без изменений, «на глаз» и беспорядочно, это будет только путать начинающего художника и возвращать его к бесконечным переделкам.

На основе объемно-пространственных планов скульптор приступает к более длительному и ответственному этапу — индивидуальному размещению основных костных выступов и мягких тканей, о которых было сказано в предыдущих главах. Причем, работая над индивидуальной характеристикой форм, скульптор уточняет одновременно их пространственное положение, так как нарезанные им планы дают только приблизительную объемную схему.

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП РАБОТЫ

Сразу же после прокладки планов следует приступить к наметке тех 20 костных выступов, о которых шла речь в первой главе, причем костные выступы нужно обозначать в пропорциях и формах видимой натуры. Правильно намеченные костные выступы помогут еще более уточнить индивидуальное положение 6 главных точек головы, которые уже послужили нам при разноске планов.

Проделав эту работу, скульптор накладывает, а где и выбирает, глину на местах мышечных групп, которые, как мы уже знаем, могут быть выше или ниже по рельефу, чем костные выступы *(табл. 45)*.

Все внешние формы головы скульптор внимательнейшим образом уточняет в соответствии с позирующей моделью путем сравнения величин. Следует чаще поворачивать натуру и работу, смотреть на них поочередно, не менее чем с 10—12 точек по окружности. Не лишне бывает прибегнуть к циркулю, когда возникает сомнение, правильно ли определены величины «на глаз».

При поворотах натуры в фас, профиль, три четверти, с затылка и других сторон нужно, помимо объемной формы, просматривать работу по абрису, по контуру форм и, сравнивая с натурой в том же повороте, уточнять объемность форм. Этим самым скульптор достигает единства и пластичности всех форм головы *(табл. 46, 47)*.

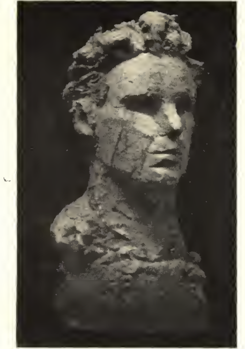



Табл. 44а. Третий этап работы

И вот теперь можно, пользуясь гибкостью каркаса, наклонить вылепленную голову, если это подсказывается психологической характеристикой портретируемого, которая получит большую выразительность при том или ином наклоне.

Перед тем как наклонить вылепленную голову, следует несколько подрезать глину проволочкой в том месте, где голова сочленяется с шеей. После этого пролепите шею с учетом тех изменений, которые произошли от наклона головы. Обратите при этом внимание на кожножировые наплывы в нижней части лица, вызванные сближением челюсти с мышцами шеи. Вследствие поднятия головы вверх нижнечелюстные покровы могут растянуться.

Завершающая — самая интересная и трудная работа над портретом требует проникновения во внутренний мир портретируемого, отбора




Табл. 45. Четвертый этап работы

деталей, усиливающих индивидуальное сходство и выразительность образа. Не забывайте, что мимика изменяет только мягкие покровы лица — костные выступы остаются неизменными по своим пропорциям и местоположению. От мимических же изменений мягких покровов индивидуальное сходство не утрачивается, как это мы и наблюдаем в жизни.

Выражение лица, наклон головы и все детали, сопутствующие доходчивости образа, скульптор приводит в соответствие с тем представлением, которое создалось у него о характере данного человека. А для этого надо не только грамотно лепить с натуры, но и хорошо знать биографию портретируемого, его профессию, привычки, морально-этические качества, круг его интересов и прочее.



Табл. 45



Табл. 46. Завершающий этап работы

При окончательном завершении портрета скульптор обращает внимание на так называемую характеристику самой формы, применяя те или иные приемы лепки. С их помощью достигается зрительное ощущение мягкости и твердости форм. Твердость костных выступов и целых разделов головы сама по себе подсказывает более четкие обозначения граней в том месте, где планы формы переламываются. В отличие от твердых масс мягкие формы имеют не грани, а закругления при поворотах формы, особенно в местах скопления подкожно-жирового слоя.

В самой натуре сочетание твердости и мягкости форм (а также степень их напряженности) настолько индивидуально и многообразно, что завершающий этап работы над портретом иногда затягивается надолго, если скульптор хочет действительно достичь высокого мастерства исполнения.



Табл. 47. Завершающий этап работы

Работая над индивидуальной образностью каждой формы, каждой нужной детали, скульптор достигает иногда такой силы жизненности, что его произведение может на долгие времена оставаться примером глубокого познания жизни и совершенного владения реалистической формой.

* * *

В заключение можно сказать, что иллюстративный материал, как объемный, так и графический, сделанный автором специально для данного пособия, призван объяснить методические принципы работы над портретом. Ориентируя молодого скульптора на познание бесконечного разнообразия форм головы человека, зависимых от анатомической структуры, мы советуем почаще обращаться к образцам скульптурного портрета. Прилагаемые иллюстрации (от древнеегипетского портрета до современного) убеждают нас в том, насколько многообразны возможности реалистической скульптуры. А ведь мы приводим только самую малую часть из того, чем располагает история мирового искусства (см. иллюстрации 48—68).



Табл. 48. Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне. Кристаллический песчаник. Начало 14 в. до н. э. Берлинский музей

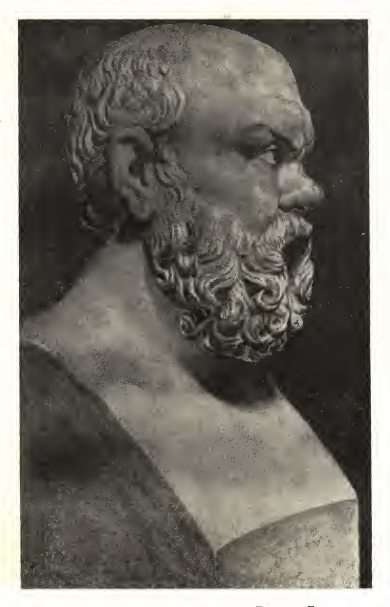


Табл. 49. Портрет Сократа. Мрамор. Древняя **Греция**



Табл. 50. Портрет императора Вителлия. Мрамор.
2-я половина I в. Лувр



Табл. 51. Вит Ствоша. Голова плакальщика. Деталь надгробия Казимира Ягелончика. 1477—1489. Краков



Табл. 52. Дезидерио да Сеттиньяно. Женский портрет. Мрамор. XV век. Берлин (ГДР)



Табл. 53. Гудон. Портрет Вольтера. Бронза. 1778—1779. Лувр



Табл. 54. Ф. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. 1770-е гг.
Третьяковская галерея



Табл. 55. С. Гальберг. Портрет скульптора И. П. Мартоса. 1835.
Третьяковская галерея



Табл. 56. Роден. Портрет скульптора Далу. Бронза. 1883.
Париж. Музей Родена



Табл. 57. С. Коненков. Нике. Мрамор. 1906.
Третьяковская галерея



Табл. 58. А. Голубкина. Портрет писателя А. Н. Толстого. Дерево. 1911.
Третьяковская галерея.



Табл. 59. В. Мухина. Портрет полковника Б. А. Юсупова. Бронза. 1942. Третьяковская галерея



Табл. 60. А. Матвеев. Автопортрет. 1939



Табл. 61. С. Лебедева. Портрет А. З. Гипс. 1944



Табл. 62. Д. Шварц. Портрет поэта Сергея Городецкого. Гипс. 1946.



Табл. 63. З. Виленский. Портрет авиаконструктора С. А. Лавочкина. Мрамор. 1948—1950



Табл. 64. М. Манизер. Саша. (Портрет внука). 1948
(мрамор — 1958)



Табл. 65. А. Кибальников. Пробуждение. (Портрет дочери). Мрамор. 1957

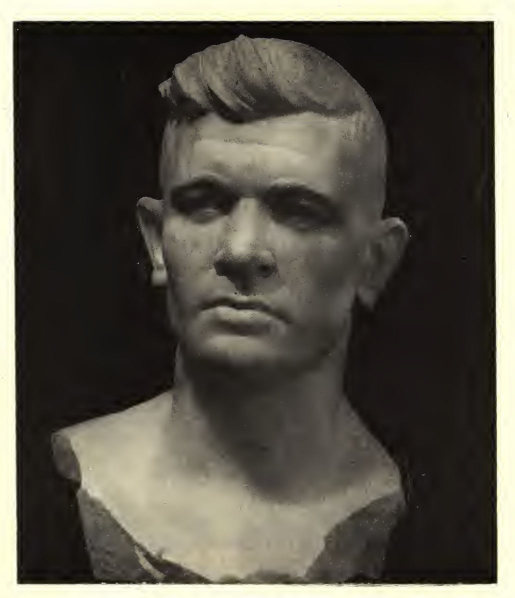


Табл. 66. Н. Томский. Рабочий. Мрамор. 1956—1957

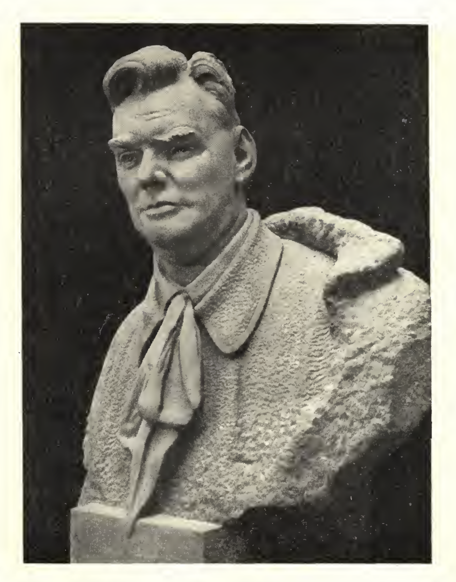


Табл. 67. З. Азгур. Портрет скульптора Е. В. Вучетича.
Гранит. 1956

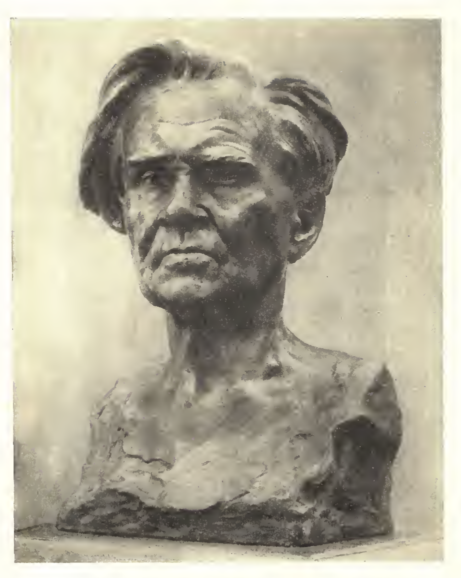


Табл. 68. Е. Вучетич. Портрет писателя Федора Гладкова. Бронза. 1957—1958

И30

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЛЕВ МОИСЕЕВИЧ ПИСАРЕВСКИЙ

«ЛЕПКА ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА»

Редактор Е. И. Боданова
Художественный редактор Е. Н. Симкина
Корректор Н. Н. Прокофьева
А07859 Подп. в печ. 25/VII 1962 г. Изд. № 168. Форм. бум. 70 × 90[1]/[16]
Бум. л. 3. Печ. л. 6 + 4 вкл. (0,5 печ. л.). Усл. л. 7,6 Уч.-изд. л. 6,42
Тир. 15200 экз. Зак. 906. Цена 45 коп.
Издательство Академии художеств СССР
Москва А-167, Ленинградский проспект, 62.

Московская типография № 8 Управления
полиграфической промышленности Мосгорсовнархоза
Москва 1-й Рижский пер., 2


45 коп.